The new movement in painting

[De nieuwe beweging in de schilderkunst]

by Theo van Doesburg

1916

ABOUT THIS TRANSLATION

This is the first English translation of "*De nieuwe beweging in de schilderkunst*" since its original 1916 publication in the Dutch journal *De Beweging* [Vol. 12: Nos. 5 (pp. 124-131), 6 (pp. 219-226), 7 (pp. 57-66), 8 (pp. 148-156), 9 (pp. 226-235)]. **Notes** are found at the end of the article.

This translation, from the original Dutch article, was performed using a combination of *ChatGPT* and *Google Translate*. Please address any feedback to the editor.

Edward Grabczewski
egrabczewski@gmail.com

Editor

Version 3.4 – 2 January 2025

The New Movement in Painting

Author: Theo van Doesburg

Published: Sept. 1916 in *De Beweging* (Volume 12: Nos. 5 (pp. 124-131), 6 (pp. 219-226), 7 (pp. 57-66), 8 (pp. 148-156), 9 (pp. 226-235).

I

There are works of architecture that we admire for their own sake. We admire a cathedral not because an organ plays inside, or because certain religious ceremonies take place there, but because it is a rhythmic, balanced, mathematical whole, a structure that moves us through its architectural qualities. A cathedral moves us because in its proportions of mathematical forms within space, it has assumed a posture of beauty such that we accept it purely as architecture, without any secondary thoughts. When you stand with someone in front of such a moving architectural work and they ask you what purpose this building serves, you can be certain that the Purpose of Architecture, as such, has passed them by.

In the same way, there are works of music that we admire for their own sake. We admire a symphony by Van Beethoven in the same manner and for the same reason as we admired the cathedral: because in Van Beethoven's symphony, a certain posture of beauty - through the relationships of sounds to silence - is expressed. What we perceive through sight in the cathedral - beauty - is achieved through hearing in Van Beethoven's symphony.

Music is the audible, Visual art the visible and tangible perception of beauty.
Some people find beauty only through sight, while others find it through hearing.

When your neighbor, upon hearing a symphony by Van Beethoven, is puzzled and asks what it is, you can be sure he is immune to the audible perception of beauty. You could tell him it's music, just as you could say it's architecture when you're at the cathedral.

Whether beauty is manifested audibly or visibly does not matter, because receptivity to beauty means recognizing the One in diversity. When a certain mental attitude becomes perceptible to you in a particular form, whether through hearing or sight, you hear or see yourself. And this encounter of ourselves in the audibly or visibly expressed image is the effect we call aesthetic emotion.

This applies to every art form: literature, music, painting, architecture, sculpture, and even dance. Because once a certain dance posture becomes a mental attitude, beauty is present and, if we possess the organ for beauty, we are moved.

Art emerges as soon as change begins. When a painter paints an apple, and this apple begins to change in the mindset of the artist, Art is born. The apple acquires the qualities of the artist's spirit, and this change causes the concept of ‘apple’ in a natural sense to be displaced by the concept of ‘apple’ in a symbolic sense. Thus, that part of the symbolic apple that deviates from the natural apple is the only artistic value of the painting. It is the artistic value because it is the emotional value, the content. The apple only serves as a form, not as content. When a viewer sees only the apple—in a natural sense—they perceive only the form, not the content of the painting.

And so, regarding any concept - such as an ‘apple’ - it is evident that the artistic value will increase as the natural value decreases.

It is now peculiar to observe in the development of painting that the more space given in a painting to emotional value, the less space remains for natural value.

When Fra Angelico, for example, painted a Mary, he felt that this figure should not primarily evoke the concept 'woman' in the viewer's mind. The figure of Mary was merely the form into which Angelico poured his religious emotion. The more this form assumed the posture of the artist's emotion, the more the concept 'woman' receded into the background and made way for an emotional form associated with a natural form (woman).

As soon as the natural form begins to disappear in a work of Visual Art and is replaced by an emotional form, that certain element which we are accustomed to calling Art emerges. What distinguishes the artist of the past from the artist of today is that the former conveyed his emotion in a form borrowed from nature, while the artist of today conveys his emotion in a visual form.

What I mean by a form borrowed from nature as opposed to a visual form is: 'tree' versus 'line'; 'red rose' versus 'red circle,' etc.

As long as the natural form has not dissolved into emotion, as long as the natural form has not been replaced by a visual form, the concept 'Nature' in the painting detracts from and damages the purely visual impression. When we accept the thesis that the representation in a painting is the artist's mental attitude, we will want to see all association with perceptible reality excluded and natural forms replaced by visual forms in a purely visual work of art.

From this realization: that for a purely Visual work of art the emotion must assume a visual form, whether in color or in line, from this realization, which we have conquered after so many centuries of seeking and groping, all works of art that find support in elements outside the visual - such as landscape, portrait, still life, etc. - are impure.

It would of course be foolish, at the very least short-sighted, to judge all works of painting against our time as inferior. The whole history of development shows us that painting, the youngest form of expression of our feeling, has moved from representational to visual art.

Every work of art acquires its essential value through its spiritual content. The more this content dominated, the more artists were forced by their visual consciousness to eliminate the 'nature' of things and to put the 'concept' of things in its place.

This abstracting of the natural form is precisely a characteristic that has long elevated Hindu art above Western art in purity.

In all art, the content must determine the form. The painters who gave only form without content, who only depicted without mingling themselves in this portrayal, have always had little influence on the development of painting as visual art. Their works leave no visual impression on the viewer because the visual impression is primarily determined by the content.

When a work of Visual Art, - in the above-mentioned sense, - fails to make an impression on the viewer, it is because the viewer lacks the ability to be moved by visual forms. Just as it is necessary in music to hear musically, so in every manifestation of Visual Art it is necessary to see visually.

In visual art as visual art, - that is, in the art of our time, - one cannot be satisfied with optical vision alone. The emotional excitement of the artist has assumed a visual form - whether in color or line or

in the collaboration of both - and only then, when we are sensitive to the impressions of Line and Color, can the modern work of art reveal its content to us. That is sufficient. Visual art has no other purpose. Only when visual art has the ability in its means to express beauty and feelings does it become independent as Art and earn its place alongside Music, Poetry, and Architecture.

II

It is sometimes thought that modern art is a strange entity in the field. The gap between contemporary artistic expression and Impressionism seems much larger than that between Impressionism (1870) and Realism (1848). The reason for this lies in the fact that painting, from the art of Paul Cézanne - who prepared the way for the new expression of painting - up to Wassily Kandinsky and Piet Mondrian, lacks an element that is indeed not a fundamental component of visual art: the natural subject.

The natural reality, which held a prominent place in traditional painting, was nevertheless as essential to that painting as material is to today's art. Traditional art - that is, all art before Impressionism - was two-thirds applied art. Its goal was not to be autonomously visual, but rather to illustrate religious dogmas, heroic deeds, etc. Therefore, any artist who, despite the subject matter, succumbed to their visual consciousness had to contend with prevailing beliefs. And as long as we believe that a painting must have a different content than an emotion, a different form than a visual one, as long as we adhere to the notion that painting is limited to more or less emotionally depicting certain natural subjects, this struggle will continue.

Life is in constant motion. Art, which has life as its subject, is likewise. Therefore, if we move along with it, there will never come a time when art becomes incomprehensible to us. As soon as art becomes incomprehensible in its expression, we can be certain that we stood still at a moment when art was moving forward.

In painting, different movements succeeded one another, each bringing its own ideals. Classicism was followed by Romanticism; Romanticism by Realism; Realism by Impressionism, and from Impressionism, other forms of expression that can all be summed up with one word: Visual Painting.

Those who remained with Romanticism will not understand Realism; those who remained with Realism will not understand Impressionism... and so forth. The new artistic expression is most purely enjoyed during the struggle for it. Art is always where there is a struggle for it; in the uproar. As soon as the time of trial is over, silence comes; relaxation; decadence. Each generation appreciates only the artistic expression of a previous generation. Thus, humanity now appreciates the corpse of Impressionism. This expression of painting diluted into a thin dilettantism and became a meaningless formula, repeated so many times that it no longer has any meaning as an artistic expression. This expression of art, Impressionism, was only genuine in the tumultuous days of 1863 when Emile Zola wrote his defense of Édouard Manet and the salons in Paris were battlefields where the new expression of art destroyed the old.

As soon as Impressionism became a meaningless dogma, this specific expression of art no longer contributed to the development of painting.

Every expression of art has significance for the development of art in general only when its form of expression is necessary. The form of expression will only be necessary when the artistic spirit determines the form of expression. His spirit takes on a certain form in a certain substance that

corresponds to his temperament. This form is the new form of expression. Thus, the Impressionist form of expression was new when certain inner cultural characteristics, which we call genius, made it necessary: in the case of Édouard Manet. There it was new, pure, and genuine. But it became impure and false in all painters who accepted the Impressionist form of expression as the only possible one. There, Impressionism became decadent because it was saturated as an artistic expression.

Impressionism distinguished itself from Realism by placing 'tone' against 'thing'. For Realism, which began in France with Le Nain (1600) and was restored in Géricault (1800), Truth lay in the truth of the objective. Realism substituted sensual reality for the ideal reality of Romanticism, but neither Realism nor Romanticism sought Truth beyond representation. The impressionists were the first to do so, and therein lies their merit for the development of painting: seeking the Truth concerning painting as an autonomous visual art.

For the Impressionist, the subject had relative value; it did not constitute an essential part of the painting. Nature was not an objective example for him, but a subjective field of observation with which he attempted to harmonize the painting. Hence, a green object became a green tone for him. The value of objects for the impressionist lay only in the value they had as tonal relationships within the painting. The construction of tonal relationships was Impressionism. The expression of material - one of the most banal intentions of the realists, who wanted to express not only the objects as appearances, but also the nature of those objects - became tonal relationship for the impressionists.

Yes, there was an unconscious desire among the impressionists for autonomous painting, and without them, we would not have understood the visual principle of this time. It would never have become consciously clear to us that content (emotion) must be conveyed through the relationship in which Color and Line stand to each other, rather than through an objective reality, a representation.

In every genuine work of art, whether it belongs to the Byzantine or the modern era, we find a visual component. We must seek this component where the image steps outside the natural form, where the spiritual replaces the sensual, and thus the visual form begins.

In traditional painting, the visual form is externally indicated and linked to the natural form. In modern painting - from Impressionism onward - the visual form is internally connected to the Idea and the natural form is either externally indicated or, as with Kandinsky and Mondrian, entirely eliminated.

What remained to be solved after Impressionism was this: can the natural form disappear in the painting without this absence damaging the painting as such? Can the content of the painting be conveyed by the visual form alone?

The solution to this problem became the task of the neo- and post-impressionists and those who came after them: the expressionists, cubists, and the absolutes.

III

Benvenuto Cellini already claimed that painting falls short in its visual power and compared it to the reflection of an object in water. "Art is not literal, just as Poetry," said Veronese. With these words, Cellini and Veronese articulated their visual awareness at the moment they felt that above the artistic expressions of their time, a more expressive, visual, literal one must exist. In Cellini's

time, depicting natural beauty was so intertwined with representing spiritual truth that expressing natural reality simultaneously meant expressing spiritual reality. Painting was still too associated with practicality to surpass the "reflection in the water." The artist still served nature rather than employing it. And yet, Paolo Veronese felt, in his "Carrying of the Cross," for example, that alongside the meaning of the literary symbol, there was also a symbol hidden in the painterly medium; namely, the symbol of contrasts of light and dark, of form and color, of the vertical and horizontal, etc. The visual value of a painting like "Carrying of the Cross" lies in the relationship in which contrasts and similarities of colors and forms stand to each other. Thus, despite the subject, Verona's master's visual consciousness revealed itself. The content, the emotion would have declared itself entirely independently if this Venetian could have replaced the subject with a visual construction. For therein alone lies the literality of painting. The painterly medium is explicit enough to reveal the Idea. Anything that stands between the Medium and the Idea is evil and can only harm painting as an independent visual expression.

This truth had not yet been reached by 1550, but the seed of this truth was already present.

Paolo Veronese supplemented the deficiency of his painting by stating: "Art is not literal"; not directly pictorial, not giving, but reflecting. This statement proves to us that his awareness of painting as an independent visual expression was stronger than that of his contemporaries, who were content to demonstrate sensitivity to painting as such within the confines of a traditional subject.

We can say of the Renaissance artists that they had a visual instinct, and that this instinct became conscious through adoption and processing in the neo-Renaissance, i.e., in our great time.

This consciousness took shape in the last quarter of the 19th century, during Impressionism. Edouard Manet, perhaps the first to approach the problem soberly, the first strong executor of the Impressionist idea, is partly the summit of traditional painting schools, partly the starting point of independent visual painting. We recognize tradition in the preservation of the, albeit less anecdotal, subject; we read the future in its visual, if you will, 'sober,' manner of painting. The painting instinct developed in his contemporaries and successors—Renoir, Monet, Lisley, Pissarro, Seurat, and others—became conscious.

With Paul Cézanne, visual consciousness flourished. From him, it would bear fruit. Impressionism did not entirely detach from the 'story' but chose different subjects, new symbols. Gradually, the 'literary' element was driven out of painting to make room for the 'visual.' The Luminists began to realize that the representation should not be the expression of emotion, but that in painting, the emotion is understood in the paint itself. More than with the Impressionists, the Luminists focused on the visible revelation of the inner vision through mastery of the plane and the application of the painterly medium.

The objects dissolved into the spiritual vision. They only had value insofar as they symbolized an emotion. Therefore, a color spot in a painting by Paul Cézanne has more significance as painting than a figure by Paolo Veronese.

Thus, with the Luminists, the visual medium triumphed over the subject. Anyone who has the ability to see 'visually' will also be struck primarily by the painterly aspect when viewing a Luminist painting, not by the subject. The Luminists and Post-Impressionists used the subject for lack of a purely visual construction. The painting still found its balance in natural illusion. It is understandable, therefore, that the natural subject still formed part of the painting. Moreover, the

plane had not yet been conquered. The coin-de-la-nature concept still had to be overcome.

The first to do this was Paul Gauguin (1850-1903). He sought the visual in things like no one before him. He found new lines, new forms, new proportions. With him, the discipline of the plane began. The plane is the domain of the visual (painter) artist. Therefore, the plane had to be conquered. The traditional perspectival painting approached its end. The problem of Impressionism found its solution in the breaking of the plane, in Divisionism, from which arose the possibility of a rhythmic painting. Paul Gauguin's best works look like colorful masses that rhythmically relate to each other.

Through Impressionism and Luminism, the properties of the color medium came to light.

With Paul Gauguin, the significance of the formal medium began to develop. The revision of this visual medium began with the revision of the plane. From this new understanding of plane division emerged a new understanding of the painting itself. The plane belongs first and foremost to the organism of the painting; it is the framework that supports the painting. As soon as the plane disappears as such, for example, through perspective, the essential character of the painting is damaged.

Paul Gauguin sought to resolve his emotions in mass relationships of color and form while preserving the plane. This was the preparation for the necessary renewal of the concept of form: Cubism.

Once the realization had penetrated that the painting must move for its own sake, the literary element was naturally excluded from painting. Formerly, sensation was the masquerade costume in which the painter dressed nature—whether a human, animal, or plant. With Cézanne and Gauguin, the relationship in which colors stand to each other began to express sensation. Thus, we find Millet's emotions in the attitude of a farmer, Cézanne's emotions in the relationship between colors.

In Paul Cézanne, being human is dissolved in being a painter; hence, human sensation or emotion, which was realized by a disguised human figure in Millet and Van Gogh, was explained through painting. Cézanne subjected the color medium to strict discipline, hence he converted everything into color contrasts.

Paul Gauguin subjected the plane to strict discipline; hence everything turns into colorful plane-masses; large colorful planes that rhythmically relate to each other.

What Cézanne did with brushes was decisive for painting. His honesty compelled him to place colors soberly on white canvas. There was no effect or chance for him. Clear and honest in the light, he dealt with paint visually.

He executed what Manet had briefly indicated. The great peculiarity of Paul Cézanne lies primarily in the fact that his observation was visual rather than 'picturesque.'

The Impressionists saw nature as picturesque, in contrast to their predecessors the Romantics (Girodet, Géricault, and Delacroix), the Realists and Romantic Realists—including Daumier, Courbet, and Millet—who saw it as literary. With Cézanne and Gauguin, the visual observation of nature began.

This new observation, which emerged around the end of the 19th century, naturally brought about the destruction of natural illusion. Perspective was the 'trick' of objectively depicting art.

It is mistakenly believed by lay critics that the destruction of perspective harmed the essence of painting and led it towards 'decorative.' Nothing could be further from the truth. Painting found itself precisely through the conquest of the plane.

The plane is the rightful property of the painter, where he does not have to bring a semblance of space but from which he constructs the painting organism. The plane is his visual, not his pictorial medium. The division of the plane is the compositional principle, not the disappearance of the plane.

When this awareness gained ground, it meant enriching the painterly medium.

Where the Impressionist was struck by the picturesque of a 'case' in nature, the pre-Cubist—e.g., Henri Matisse—was struck by the 'visual: the horizontal, the vertical, the round, the intertwined, the overlapping, the floating, etc.

Thus, the picturesque values were transformed into visual values. Unconsciously, in the Impressionists' admiration for a particular case, there was a visual value in both color and line.

A pure consciousness of painting as Visual art arose only in the 20th century.

IV

Painting is: driven by an inner perception - (emotion, feeling, thought) - determining the relationship of colors and forms among themselves and together within the plane.

The resolution of the plane - including color and form - thus occurs necessarily in accordance with the emotion. The inner perception transforms into an externally perceptible form.

The deeper the perception goes, the more the painting will differ from the external perceptible - the trigger.

A visual artist is only one whose emotion takes on a visual form, just as a musician is only one whose emotion takes on a musical form; just as a poet is only one whose emotion is transformed into a song.

In former times, emotion bore fruit in the image; in modern art, emotion must bear fruit in the medium; that is, in painting: the paint.

Everything painting has to say must be expressed in the constructive language of painterly means; the composition.

What is composition? In painting, it means the arrangement and convergence of form and color contrasts and similarities according to visual awareness. Just as for a musician, Silence, for an architect Space is the primary condition for composition, so for the painter the appropriate principle is: the Plane. The architect breaks space through dimensions realized in stone; the musician breaks silence through sound ratios; the painter breaks the plane through color and form ratios.

The history of painting provides proof that natural and practical values were converted into visual and aesthetic values. In traditional painting, there are compositions where figures of people are used

to create a dominant line or movement. In certain compositions, we find plane-breaking by some object.

What was once instinctive - applying natural elements for visual values: expressing a line through a figure, etc. - became deliberate in the twentieth century.

The first to restore the concept of composition in practice was the French painter Henri Matisse. He made nature into the visually expressive and must be considered the foremost among the expressionists.

With Henri Matisse, the visibly rhythmic arises in painting.

Henri Matisse signifies for painting: the concentration of all visual elements of tradition. From Paul Gauguin, he borrowed the new perspective and plane-breaking, from luminism he owed the power of the color medium. Matisse uses nature, but breaks with the illusion of nature. Natural objects had value for him only to the extent that they expressed the falling, lying, standing, floating, hanging, horizontal, or vertical.

Purely aesthetically speaking, objects as such have never had any value in painting. For Rembrandt, they only had value as forms in which light took shape. For van Gogh, they only had value as symbols of some emotion. For Mathijs Maris, they only had value as the accent of a spiritual atmosphere.

For the modern artist, objects only have visual value.

When a visual artist perceives something that moves him emotionally, he will be moved visually; his emotion will take shape in a visual form. This form will become visible through a composition. The more this composition is associated with perception - for example, nature - the lesser the work will be as visual art. The organism of visual art does not include: 'trees', 'houses', 'people', or anything of the sort, but the organism of visual art is composed of lines, round and square forms, vertical and horizontal planes, colors ranging from the intensity of white to the passivity of black, etc.

The visual medium is inexhaustible.

The first to employ this medium was Henri Matisse. His intention was not to imitate but to construct. Hence, his works exhibit a visual aspect, not a natural one.

Yet Matisse does not reach pure 'visual', his language is not yet purely painterly, and it is curious that he mockingly speaks of Dérain, Picasso, Braque, and Le Fauconnier, who came riding with visual artillery.

This visual artillery was Cubism.

V

It can happen to us, when walking in the woods and hearing the song of a bird, that we become so moved that we become the song of the bird. If someone then speaks to us, we will have something of this song in our voice and speak approximately as the bird sang. We are then not what we were before this state; we have lost our personality in our emotion. This emotion is caused by the inner

impression of our surroundings, and since we continually undergo our environment, we are continually changing.

Now there exists an external need to communicate this impression, and just as anyone else would be satisfied with a single remark or gesture, so the artist is only satisfied when his inner impression takes shape in some material form. This embodiment outwardly of the internally perceived occurs as accurately as possible. Now more accurately than before, and for this reason: because the artist does not tolerate distracting elements between his emotional state and its visible form: the painting. What I mean by these "distracting elements" relates to the Subject.

To resolve the issue regarding the subject, it is necessary to rigorously examine what the subject was of painting in the past. If we return briefly to my comparison regarding "the song of the bird," it will become clear to us that for the artist, i.e., the person in whom this need to communicate exists, it is neither about the bird, nor even about the song of the bird, but only about the emotional state into which he entered. That is his subject. There is no other subject. This is not new, but what is new is the manner in which he embodies his state. If he is a painter, he will choose colors and forms from which the emotional state is evident. He arranges, multiplies, measures, and determines the similarities, proportions, and outcomes of colors and forms in relation to his emotion. These and the inexhaustible source of painterly means are the only things with which the painter concerns himself. There is no place anywhere for the bird, for the truth about the bird lies in its state and this is himself. The bird exists only in relation to his emotion; not the externally perceptible bird moves him, but its content: the Universe.

This is not only the case with regard to the bird, but with every object he sees. For the artist, there is no objectivity. Everything is himself. Seeing is undergoing, and all his visual impressions have value only to the extent that they are emotional impressions.

The truth about God and the World exists for the painter only to the extent that he sees them, and he sees them only to the extent that he perceives them internally; i.e., visually. Therefore, the only truth the artist recognizes is himself, and since he cannot have any other subject than the Truth, he is his own Subject.

When Vincent van Gogh confesses to the Truth differently than Paulus Potter, this is not because the field of perception, e.g., nature, has changed, but because the emotional attitude of van Gogh differs from that of Paulus Potter.

There is a great difference between Giotto and Picasso. Yet this difference is indeed only apparent. Where Giotto determines his relationship to the Universe through certain figures in certain poses, there, on the same plane, the Spanish painter Picasso determines his relationship to the Universe through certain vertical and horizontal forms in certain proportions to each other. What Giotto (1300) practiced in forms borrowed from the illusion of nature, Picasso (1900) does in abstracted from nature, in visual forms.

That is the new aspect.

In essence, there may be no difference, only in form. This difference in form arises from a completely different relationship of humanity to Universal life. Our technique, our science, our entire culture brings a different conception of the Universe than that professed by Giotto.

When the futurists say that a passing car reveals to them the highest beauty, this means that they

recognize the Universe in a passing car.

Art means spiritual intimacy.

Formerly this was brought about by the depiction of God the Father or later, in the case of naturalists, by the depiction of a landscape, now these means of tradition are exhausted and Painting is forced by a new gesture to express the Universe.

The new gesture became clearly visible in the ill-advised expression in art, which we, entirely wrongly, call Cubism. The first to become conscious of the new Form was Picasso.

Like all greats, he found his task in the Universe. In order to escape the centuries-old tradition, he walked entirely untrodden paths and tried, with the help of the most primitive art forms, to rediscover the true naivety of visual expression. However, he found this where Paul Cézanne had left it: in mathematical basic forms. From this, he would compose a new visual language.

Before his Cubist rebirth, he produced works that are a blend of Daumier and Cézanne. He abandoned all this to venture into the purely visual. In his early works of the new style, he handles the new means very cautiously. These works, in which he reduces some parts to mathematical forms, give a dual impression: that of nature and style. Gradually, he consciously separated the natural form from the visual and thus came to the execution of what Cézanne had indicated. He had a lot of dirty work done for him, such as clearing away the remnants of the Renaissance: perspective, anatomy, texture expression, and fidelity of colors. Matisse, Delaunay, and others had taken much of this work off his hands; what remained for him was the application of the visual means and the restoration of the Plane.

What was vaguely understood by their predecessors becomes clear in Dérain, Picasso, Le Fauconnier, and Braque, - the foremost of the Cubists: the organic unity of emotion and the division of the plane; the symbol of Space.

Cubism signifies the restoration of Form, the conquest of universal space, and the application of the pure visual means.

By placing these new demands on the painting, as an autonomously visual expression of our feeling, the thought began, it is true, to dominate the sentiment to some extent. But a healthy fresh thought is better than a corrupted sensitivity. Indeed, a corrupted sensitivity was the hallmark of decadent Impressionism.

VI

Cubism spread like wildfire, simultaneously in various places. It is not possible to say with absolute certainty where it began. The impressionist-naturalistic art form, which sacrificed everything to tone, line and aerial perspective, and color realism, found itself suddenly, at the beginning of the twentieth century (1907), surrounded on all sides by the artillery of Cubism. Now, after only eight years, the corpse of traditional art expression lies in Europe, as food for the vultures.

The particular characteristic of the new movement in painting is that, unlike the movement that preceded it (from 1870), this movement is international. To think that an artistic expression drawing its strength from Spain, Italy, France, Russia, Germany, Hungary, England, and Holland is merely a passing jest is as foolish as to think that the European war will have no influence on international

politics.

Indeed, the Academy still preserves the embalmed corpses of the classical, romantic, realistic, and impressionistic schools, but the artistic expression of newer generations has always moved outside the cool vaults of the grave. This has always been the case.

In contrast to cubism, which in its expressions has all the characteristics of a healthy abandonment of the mind— we could speak of spiritual audacity— the decadent expression seems to us like the confession of a bowed mental attitude.

When the cubists are accused of being too constructive, too intellectual in their expression, one forgets that the Renaissance also possessed a wealth of science that it did not conceal but displayed.

A neo-Renaissance was only possible through the intellectual discipline of Form at a time when it was lost in a morbid sensitivity. Art slackened or passed into a sentiment borrowed from literature, which eventually began to display all the qualities of decay.

The quality of the artists had to be purified. The impressionist, with his love for all that is blobby, degenerated inwardly and outwardly into a painting horde-animal; hairy and dirty.

After the cubists' offensive, a laugh began to haunt this hairy creature, for proletarian in principle, it understood nothing of the spirit.

The new energy expressed through cubism also brought forth a new type of artist. Cubism belongs to Thought: energetic, angular, strong, certain, and possesses all the qualities that an artistic expression must have to give rise to a new race.

Cubism revealed the purpose and the true meaning of painting; hence, it is the foundation upon which to carry the strong, monumental artistic expression of the future.

Cubism is the death of minor art, the revival of Fine Art as the fruitful and rich expression of visual consciousness. If Cézanne assembled the new alphabet of painting, the cubist shapes it into the Visual Language spoken only from spirit to spirit.

VII

Cubism, a term initially meant to mock the visual artist, essentially involves extracting the mathematical essence from the natural form, thereby retaining the pure artistic form. This artistic form is the inner form, which is spiritual and visual, embodying purity. The cubist is fully aware of the visual value that the object holds for him; however, for him, the object serves as an argument for Space, thus holding a deeper, more philosophical meaning than for the impressionist. The cubist derives the abstract, psychological form not from a one-sided observation of his model but from the totality of the object: its dimensions, weight, and content. He handles it, weighs it, measures it in all its dimensions, and treats it as an anatomist would a corpse. Picasso, for instance, operates on an object until nothing of the natural object remains; all the properties of the object are converted into aesthetic values. He wants to not only see the object visually but also to know it as such and experience it with his entire being, because he knows that this object is the immediate revelation of the Universe or, equivalently, of God the Father.

From each object, according to its nature, the visual artist brings forth the abstract beautiful form,

and since Visual Art aims to translate ourselves into forms and colors, the so-called cubist method is the only possible one to achieve an independent painting art.

As examples of purely cubist art, I mention: 'L'Arlequin' by Picasso, 'The Athlete' by Amadeo de Souza Cardoso, and 'Les montagnards attaqués par des ours' by Le Fauconnier. When Watteau painted a Pierrot, (for example, his 'Gilles', Louvre, Paris), he gave the one-sided, meager observation and stopped where the cubist begins. The cubist sees his model-in-motion as a moving, multiplying construction in space. His activity consists in bringing this chaotic multiplicity of proportions of size, content, and weight into visual order and rest on the plane.

Through the application of the cubist means, the cubist extracts a visible rhythm from things that we have never known in an old painting. The cubist does not show us the objects, but their properties: he shows us how the objects mutually influence, intersect, penetrate, or completely destroy each other. He loves this struggle because this struggle is the immediate cause of the artwork, which deals with likenesses or symbols of Space in color and form.

All this belongs in the realm of Visual Art; to see how the horizontal relates to the vertical; the round to the angular, the heavy to the light; the fast to the slow, the hanging to the standing and floating; the gradual to the sudden, the intertwined to the separated; the simultaneous to the successive and to construct all these universal properties into a rhythmic, balanced whole, where each part contributes to expressing the moved, visual observation, is the activity of the cubist.

If ever a mouth uttered the word 'visual' art at the right moment, it can only be in connection with the so-called cubism.

Through cubism, the true substance of painting has come to light and the tale has been banished from it. Balance and order are the fundamental principles of cubist composition. Arranging and connecting the abstract form-impressions demand his utmost care, hence the cubist, where primarily concerned with the rebirth of Form, somewhat neglects color. The palette of the cubists is extremely sober and consists mainly of brown, green, black, gray, and white. These colors serve more as accents of form, rather than for coloristic purposes. Nothing should harm the spiritual impression. Everything is sacrificed to the aesthetic impression in the purest sense.

A purely aesthetic impression could only be obtained through the disappearance of Nature in art. Perhaps there was no other purpose before. Perhaps Ingres meant the same thing when he said: that one does not understand the art of drawing unless one is able to depict the impression of a man falling off a roof or jumping over a fence in four lines. This 'impression' concerns the abstract, not the naturalistic. Indeed, Ingres as well as Rembrandt, - two poles, - intended the visual, without being aware of it. The schoolmaster who says: but look at that color next to that one, or: look where that line goes, etc., perhaps meant the same thing on a smaller scale as the cubist, but awareness and will had to make painting art independent, that means: to ensure an existence as an independent expression, to be admired for its own sake.

Through cubism, what had been hidden for centuries and could only timidly assert itself under the guise of a natural or practical subject has been revealed. The means of painting: Space, Plane, Line, and Color have been misused and dishonored for other purposes for centuries. The modern artist has restored them to their honor.

The object, which - I showed it - already had a picturesque ('tone') value for the impressionist, became for the cubist the visible likeness of Space and as such the cause for the discovery of

Universal Beauty and since Painting Art is the visible testimony of this beauty, the eye seeking this beauty finds satisfaction only in the independently visual work.

The cubist does not sacrifice space for the plane, but has a different conception of it than the naturalist. For him, the plane is the symbol of Space and every thing situated within his field of perception becomes the representation of this concept of space. Thus, he is not concerned with depicting a part of Space, as was the case with the painter who used linear and aerial perspective, but with the expression of the concept: Space. To this end, he uses mathematical forms.

That we are so averse to recognizing these forms - without which we cannot form a concept of Architecture in Painting - in Painting, is mainly because our concept of Form, in relation to Painting as a visual art, is in a stage of Gothic wildness. The concept of Form in Painting is still associated with natural forms such as human, animal, and plant forms. Perhaps therein lies the error, that there is an ingrained confusion regarding the concept of Form.

Forms in their purest state are mathematical. These speak for themselves because they have content. That content is Space and because Visual Art has to do with Space under every form, the mathematical forms are the most obvious.

Other forms do not exist. Neither Greek Sculpture, nor Romanesque Architecture, nor Hindu Art indeed knew other forms and if the artists did not impregnate and animate these forms with their spirit, this was because humanity required a natural representation for the expression of the universe.

Through this 'representation', the concept of Form in Painting and Sculpture has degenerated and finally become completely wild.

Cubism, finally, attempts with pure visual forms to cause that contact with the 'divine', which was previously brought about by the representation of natural or idealized human, animal, and plant bodies. The entire painting culture has prepared and contributed to this restoration of Form. The cubist recognizes the forms and applies them.

VIII

The independence of painting, free from practical tendencies (portraits, historical, religious, and allegorical representations, etc.), emerges compellingly and decisively through Cubism at the beginning of the 20th century. Hence, this expression will represent the conscious Will in history.

We distinguish two developmental stages in Cubism, which evolve from each other: the physical (Dérain, Picasso, Braque, Le Fauconnier, Amadeo de Souza Cardoso, and others) and the psychic Cubism (also Picasso, Severini, Kandinsky, Vilmos Huszar, Piet Mondriaan, Erich Wichman, Louis Saalhorn, van Kuik, Bendien, and others). Psychic Cubism is the blossoming of physical Cubism. In physical Cubism, the objective impression of reality is more or less retained, but in psychic Cubism, only the psychic impression of external reality is given through the composition of line and color forms.

Style is: contemplating the Truth in rest. The unrest of this time is the hallmark of a period preceding a new style. Since the style of the future will be mainly determined by psychic Cubism, we must—let it be acknowledged honestly—develop our new artistic consciousness from this, although sometimes very different in form, artistic expression.

This development can only take place by shifting the boundary of artistic consciousness from the physical-naturalistic to the psychic-visual. With every new agent in painting, it becomes simultaneously necessary for us to shift our boundary of consciousness.

When the Gothic artistic expression perished in wildness, it was the haughty, scientific Renaissance that restored artistic expression.

Over-awareness leads to numbness. Then comes the degeneration of beauty; the decadence.

The restoration begins with the discovery of a new agent. Because the core of art shifted from religious mysticism (Middle Ages) to science (Renaissance), it became necessary for humanity to adjust its aesthetic boundary of consciousness to understand this new artistic expression.

For this adjustment of the boundary of consciousness, a very great vitality of the spirit is needed in our time. Why? Because the development of painting in the 20th century is characterized by an increasing speed of tempo. Humanity, which in every era—the history proves it to us—follows Art instead of moving alongside it, possesses too little spiritual vitality and is too conservative regarding the traditional conception of painting, to make its pace of art consciousness proportional to the pace of art development.

Criticism, which should aim to supplement the public's lack of comprehension, often stands, if not much lower, on par with the public and moves desperately within the bounds of an old and relatively worthless art consciousness. In the meantime, while Criticism tries to supplement its lack of art consciousness among the artists—oh parody! Was Criticism not intended to educate or guide the artist instead of the other way around?—it should, in all honesty, cease discussing artworks whose aesthetic value lies beyond its boundary of consciousness.

IX

The various artistic expressions such as Cubism, Futurism, Expressionism, and so on, are merely different forms of one new visual consciousness. They all belong together as one entity within the Art of our time and each contributes to the style that lies ahead of us, in which we imperceptibly transition to a monumental and pictorial style. This style will differ from the medieval primarily in that the consciousness of the essence of the Universe or God the Father produces a different form—a perhaps 'abstract' or 'purely spiritual' form—to move and connect humanity through beauty.

It is remarkable how, from the neo-classical documentary painting (1800) up to Expressionism, we can confidently assume that under this term all the diverse expressions of contemporary painting will be understood in history. It is as if, with the awareness of the new tendencies in painting, the artistic energy of various peoples was compressed in the early 20th century, and then seemingly unprepared, suddenly decisively expressed in different forms and under different names.

The cause of this phenomenon touches upon the inner parts of society and its metaphysical foundation. To trace these causal elements lies beyond the intention of this consideration. Regarding the new emphasis in painting, it suffices when we recognize the tendencies that dominated the various definite expressions, and which of those tendencies have promoted the autonomy of painting.

X

The conquest of every new value in painting has always been and continues to be accompanied by a certain agitation of the spirit. It is this agitation that, among the Futurists—arising from the Cubist reaction and influenced by Impressionist luminism and Symbolism—turned into fervent enthusiasm. Without this expression, which became an art form of great artistic and cultural-historical importance thanks to Gino Severini, the art history of our time would be incomplete.

Futurism is the urgently formulated demand to revise the fundamental principles of traditional art in general.

In fact, this was a repetition of the weak demand of the Symbolists from the last quarter of the 19th century. In England, it was the Pre-Raphaelites, influenced by the new artistic consciousness of Ruskin and Morris, with Burne-Jones as the principal figure; in France, it was the group of Sâr Peladan and Odilon Redon; in Italy, Segantini and Gaëtano Previati; in Holland, Thorn Prikker and Jan Toorop **[See note 1]**, who represented Symbolism by placing Concept above Nature, thus preparing modern art of today.

This Symbolism arises from Romanticism (cause) and manifests itself in Expressionism (effect).

This latter expression, which must be sharply distinguished in form from Cubism, relates to that expression as the lyrical does to the 'intellectual'. The literary and decorative tendencies of the Symbolists have been overcome in Expressionism. The deformation of natural reality in Cubism, Futurism, and Expressionism was prepared by the Symbolists.

They came to realize—preceded by the French poetry of the so-called 'decadents'—that the inner vision or emotion exceeds natural forms. It cannot be otherwise that where the spirit strives to express the universal, exaggeration must occur, because the creative consciousness, on a higher plane than the naturalistic, does not serve but uses nature. In this case, only on a higher plane, natural things are transformed into spiritual symbols.

In this manner, all architectural styles were born. Here too, natural forms became artistic forms the moment they were symbolically transformed through exaggeration or deformation, thus losing their visual-naturalistic connection.

An art form arises only when it no longer betrays its origin, nature.

An art form can only be called purely aesthetic when 'practical sense' is expelled from it. The more this practical sense holds onto the temporal (portraits, historical scenes, etc., including landscapes), the lower the work stands as an aesthetic creation; the more the temporal is relinquished and replaced by the timeless, the higher the work stands as an aesthetic product.

In painting, this was achieved by replacing the sensual image of nature with the spiritual image; by the Symbolists and in a nobler form by the Expressionists.

XI

In Expressionism, we encounter both physical and psychic elements. For convenience, we could speak of a physical and an abstract expressionism. Physical expressionism has been present throughout history and is more or less predominant among all peoples. Abstract expressionism is

characteristic of our time. The former can be found in Eastern wood carving and painting, medieval sculpture, in the works of Botticelli, Michelangelo, Pieter Bruegel (where it appears very positively), and Rembrandt, as well as in the works of Goya, Honoré Daumier, van Gogh, Gauguin, Matisse, Cézanne, Picasso, Munch, Franz Marc (decisively and sublimely), Duursma, van der Leck, and others. In literature: in biblical stories, for example, in the story of Samson, in fairy tales, etc. There is no artistic expression of ancient or modern times in which expressionism, whether weak or strongly pronounced, does not come to light.

When, through a shift in normal proportions, forms are wrested from the illusion of nature, when colors lose their naturalistic appearance, expressionism emerges. The natural aspect is entirely lost (abstract expressionism) or partially lost (physical expressionism), and in its place emerges the spiritual aspect; the only true element in Art.

Through artistic expression, natural values are entirely or partially transformed into symbolic values.

The content or spiritual aspect of expressionist artworks is determined by the symbolic coherence of deformed natural forms.

Gustave Flaubert says that one recognizes greatness in art through exaggeration. Another, I believe Rodin, says that art begins with exaggeration. Those familiar with the works of medieval or Buddhist art will understand what this means because indeed, emotion is expressed through exaggeration or deformation.

This is Expressionism.

A blue horse in an expressionist painting by Franz Marc defines the emotion obtained by connecting the symbol of blue with the symbol of a horse.

The silly and childish talk that blue horses do not exist in nature does not prove at all that blue horses and green deer are out of place in art, if they are needed to create a spiritual aspect or atmosphere. The artist has received nature at his disposal - that is, he can see her - and now he uses her forms and colors as he sees fit, to express something outwardly from the inner realm of the mind. Nature is for him: chaos. Just as from chaos, after chiliads of years, humanity arose, so from this form arose the spiritual form of a 'Heroic Movement' or a 'blue horse'. Thus, the artist can transform external natural objects into internal, spiritual objects.

We all know that there are no blue horses or green deer in nature, and when we encounter such a form in art, we can be sure that, just like in a fairy tale - where we do not find an alien phenomenon in literature - it is about something entirely different than making a natural impression. By associating contradictory naturalistic things, a different sensation arises in our consciousness than the naturalistic one: a spiritual one.

Through the expressionistic act of spiritualization, which has its cause in spiritual seeing, the abstract arises from the natural object.

For example, when a blue sheep is painted, the naturalistic object is lost in its association with blue.

When viewing such an art form, the consciousness boundary of the spectator is shifted. A 'spiritual atmosphere' arises. In this spiritual atmosphere, universal beauty is perceived. Here, natural things

are out of place, as they would return the mind of the spectator to a lower, or at least different, realm than the aesthetic.

The intention of an expressionistic painting, poem, or piece of music is to elevate the mind of the observer, reader, or listener upwards, thereby raising their awareness of beauty to a higher level.

This can only happen when, with the cooperation of the environment - primarily architecture and secondarily craftsmanship - the naturalistic consciousness boundary (the Temporal) is adjusted to the supernatural or spiritual consciousness boundary (the Eternal).

That is also the essence of the Eastern and Middle Ages-Western artistic revelation.

XII

When a Korean woodcarver sculpted a Kwanyin in a contemplative pose, he subordinated the female forms to the spiritual aspect he sought to depict. He deformed the natural forms until he was left with spiritual forms, and his figure became a representation of the state of contemplation.

In this manner, out of inner necessity, the expression of the inner world is manifested outwardly through a deformed and disproportionate natural form. That is expressionism.

The harmonious coherence of spiritualized, i.e., abstracted from nature, forms determines the content. The closer the content is connected to universal life content, the more the forms and colors of the artwork will transcend the boundaries of the naturalistic aspect. This is the moment when all association with the illusion of nature ceases.

We accept this decomposition of nature as a very justified phenomenon in Hindu art. We do not hesitate for a moment when we see a Kwanyin figure whose upper body is stretched beyond normal proportions and whose arms are much too long. With all this, we recognize the spiritual beauty of it, but we might recoil at an Archipenko's 'Danseuse'. We might laugh at Franz Marc's blue horse, but we kneel before the green Water God Varuna. We turn our heads away from Archipenko's 'Roeier', but we stand attentively in the stylistic silence emanating from the protective deity Yidan. We say that a rower almost never has just one leg, but we are not astonished by Yidan's hundred arms.

Precisely because modern art lacks religious tendencies, it is much higher; therefore, we cannot accept that its lack makes it inferior.

We forget that above the stretched Kwanyin figure lies the positive, abstract form; that is the form that allows no association with sensual reality: the purely pictorial. We forget that Western art has now conquered this form and thereby gained an accent that will place it above the convention of the East.

The organic autonomy of an abstract-expressionist artwork is achieved through the intellectual or lyrical construction of form and color. The aesthetic consciousness of the spectator is shifted to purely aesthetic terrain: to sensations of color and line. Only under these conditions can we understand the latest abstract-romantic works of the Russian Wassily Kandinsky.

XIII

> ***Peinture...un art étonnant et dont la la luminière est sans limites.***
> [*Painting...an astonishing art whose light is limitless*]
> Guillaume Apollinaire.

The painters of our time, those who are involved in the establishment of a new art culture, seek the Universal. This Universal is what I have referred to in previous chapters regarding painting as the "visual" aspect. When we strip away all practical, naturalistic (such as perspective, anatomy, etc.), or temporal elements from a historical artwork, we are left with the purely visual elements. These elements form the visual composition. This composition is purely aesthetic **[See note 2]**, timeless, and therefore expresses the inner beauty of the painting itself, its aesthetic essence.

This unveiling of the aesthetic essence is the primary principle of the New Painting. From this comes the term "abstract," which primarily means detached from the naturalistic, practical, national, in a broad sense: from the particular. In contrast to traditional painting, where emphasizing the particular was paramount, in the painting of our time, generalization, i.e., the exposure of the pure aesthetic or visual, is paramount. This has elevated painting to a higher level, made it autonomous as an aesthetic expression, and opened up numerous possibilities. It is the awakening of aesthetic consciousness in painting, the expansion of its boundaries in all directions, and the achievement of an expression of inner beauty.

When we now experience joy in the beauty of Egyptian, Persian, or Chinese art, it is because we approach it without ulterior motives (such as national, practical, religious, etc.). We undergo it for its own sake. Over time, it has lost many of its practical elements and now stands before us as a timeless aesthetic creation. As such, it is beautiful for all times because the aesthetic or universal exists outside of time. For contemporaries, such a product was not fully aesthetically enjoyable because the pleasure of visual enjoyment, the joy of inner beauty, was lost in the religious atmosphere, which nearly stifled the aesthetic atmosphere.

Now, as the purely aesthetic comes to expression in its absolute form, it becomes possible to experience joy in beauty in a work of art in our own time, a work that has no other purpose than to enrich and fertilize the soul with spiritual beauty.

To reach this height, painters first had to conquer and experiment with the means. This was done by the impressionists, luminists, symbolists, and cubists. The application of painting as an autonomous visual art form came with the Russian Wassily Kandinsky. The entire work of this sincere, noble worker is based on the search for and ultimately finding the Universal or pure aesthetic in things. Through nature, he transcended beyond nature to the boundless realm of the purely visual.

XIV

The painters of our time seek the Universal, each in their own way.

This Universal is the inner essence.

When two objects share the round shape, they are, in terms of their form, equal for the visual painter. When two things share the horizontal, the visual direction is likewise equal. It doesn't matter whether the object serving as an aesthetic starting point is a lamp, a tree, or a man in a boat. What matters is the inner determination of form, which is fundamentally aesthetic, making all

things of a visual nature. Regarding color, it's the same. Previously, when the painter sought and expressed the realistic particular, for example, an object made of wood next to an object made of stone, then things were different. It was precisely this difference in the nature of things that constituted the main part of realistic painting. The aesthetic that lay on the opposite side of the thing itself had a subordinate place in realistic painting. Impressionism attributed greater generality to objects.

This generality was life. Hence, Cézanne transformed a pot into a living organism, and in the aesthetic expression of a cup and the hand holding it, there is no essential distinction. Seeking the characteristic or expression (of Van Gogh) of things brought the aesthetic or general to the fore.

When, through this path, the Universal was abstracted from all objects and the realistically different things became aesthetically general, differing only in tone, then the reason for the painting became less important. The main thing was that all objects (both a bowl and a cow, a chair and the man on it) had life (light and atmosphere) in common.

Nowadays, it's different.

The artists of our time have become aware of the aesthetic universality of all existence. Hence, they no longer find 'anything special' in nature. Reflecting on the aesthetic or spiritual values in painting has created naturalistic values as a contrast. Painting an apple in such a way that it arouses the desire to eat it in another is not an aesthetic activity but a naturalistic-practical one: even when seeing the natural apple, this desire will arise. However, being moved by red or green in a round shape, because of the relationship they have with the entire composition, means being aesthetically moved by painting. The natural forms underlying this composition do not matter. The main thing is that our impression is purely aesthetic. The suggestive effect that colors and shapes have on our soul through their collaboration contains the possibility of enjoying a painting for no other reason and with no other feelings than purely aesthetic ones.

In this way, we must consider Kandinsky's Improvisations, Impressions, and Compositions. We have become accustomed to calling these and other works 'abstract.' In fact, this designation is incorrect because the abstract forms and colors reveal to us the true, general forms and colors of the inner nature. The visual artist deals only with the true general forms obtained by abstracting them from the externally particular nature. As I demonstrated in a previous chapter regarding deformation (expressionism), he dissolved or dispersed the externally particular nature. This is how, and in no other, quasi-supernatural or 'astral' way will he find the inner-organic visual form through external nature and apply it, rationally and consciously, in building his work. Even Böcklin, who sought inner expression through entirely different means, speaks of: 'Consideration, Construction, previous compositions should be nothing but preliminary stages on which the goal is reached, which may appear unexpected to the artist himself.'

Because Kandinsky found the general aesthetic of different natural impressions, he was able to create a completely aesthetic impression through the painting medium. His genius summarized the entire tradition and completed the intention of the painting through a naturalistic inferiority and a visual superiority. Previously, the practical and then the naturalistic element predominated over the visual or purely aesthetic. In Kandinsky's work, these first two have been completely resolved into the latter.

I have often imagined that if a painter endowed with visual consciousness continued his own work, if for example, Rembrandt continued 'The Night Watch,' he would have to arrive at a composition

like Kandinsky's, at 'pure' or 'abstract' painting. If Time did not interrupt this process, this would indeed be the case.

XV

The artist seeks the Universal in the Particular. Finding beauty is nothing other than discovering the Universal. This Universal is the Divine. Recognizing this Divine in any work of art is to be aesthetically moved.

It would be possible to create a work composed of straight and horizontal lines **[See note 3]**, thus a work composed of two general directions, which by their variation and the manner in which they are arranged—this arrangement is naturally determined not by the hand or the brain, but by the emotion—would make the divine visible in the simplest and most direct manner.

It all depends on whether the spirit of the observer would be attuned to this highest simplicity. We always expect too much from a painting, while what we can desire as content: the divine, lies enclosed in the highest simplicity. All the 'too much' can in the Fine arts - and in literature not less, for example, read 'n Querido - only distract from the content. The Universal is simple and therein rich. The rich is multiple and therein poor, without content.

XVI

In the contemplation of a work of art, we should speak first and foremost about aesthetic attention as the primary requirement. This aesthetic attention is: being receptive. When this happens, we can speak of seeing, hearing, or understanding. A work of art - regardless of its form - can only be experienced when the viewer (in the case of visual art) cooperates in the best sense, meaning that in relation to a work of visual art, they concentrate their aesthetic attention on the work, considering it somewhat creatively or imaginatively. In this manner - which I would like to refer to as inner listening for the entirety of Art - the viewer adds something to the work, so that the artwork comes into being within them and thus they reproduce it anew within themselves.

Any other mode of contemplation is practical or naturalistic, but not aesthetic.

Art demands this attention, and just as we are accustomed to experiencing a literary work by participating in it, thus bringing it to life within ourselves, and just as we are surrounded by music through music, so we must become accustomed to being surrounded by visual art through visual art. This means that we should not merely stand in front of the painting, but rather, the painting should take place within us.

Art is aesthetic self-determination. This applies equally to the creator and the observer. The difference lies only between producing and observing. When an artist deforms or transforms a natural subject in their studio, moving from depiction to creation, and thus arriving at the aesthetic-creative, they are simply converting specific values into universal ones.

The observer does something similar, albeit non-materially.

If the observer remains passive in the face of an aesthetic product, without imaginative attention, then the artwork will also remain passive without a creative impact and will leave the observer unmoved. However, as soon as the observer becomes active (i.e., as soon as their naturalistic or practical attention shifts to aesthetic attention), the artwork will also become active, that is, it will come alive within the observer.

If we attend a concert by Van Beethoven or Debussy without musical attention, everything we hear will be meaningless, a chaotic mixture of sounds. But as soon as we change our mental state and become active rather than passive, concentrating our musical attention - our "inner listening" - the sounds will acquire meaning (content) and will come alive as music within us.

A work of visual art in its purest form, such as those available in our time (for example, by Kandinsky or Mondrian), demands our complete aesthetic attention. Now, the modern artist makes it easy for us by removing the element that previously hindered us from seeing the Universal or Aesthetic directly (I mean external nature), so that the observer can surrender to the work without hindrance.

XVII

In modern painting, two forms are presented to us: the bound and the unbound form. The bound form, exemplified by Picasso, arises from rational-compositional considerations, whereas the unbound form, represented by Kandinsky, emerges from spontaneous impulse. Although both elements have existed throughout the developmental history of painting, they point to two stylistic possibilities: the mathematical and the free. Both can be considered new for our time, yet their essential principle remains the same.

Both the unbound lyrical or free style, and the bound or mathematical style, carry the risk of degeneration. By degeneration, I mean in the first case an inclination towards immediate inspiration, which can give rise to all sorts of misgrowths—things purportedly created through higher inspiration or "mediumistic" means that possess the appearance but not the essence of artworks. In the second case, degeneration manifests as soulless, decorative ornamentation (such as seen in the English futurists).

Kandinsky, who found equilibrium between these two artistic movements in his work "Composition 6," tended towards the bound style in his later, less abstract-romantic works. At the conclusion of his work "Concerning the Spiritual in Art," he remarks: "In conclusion, I would like to observe that in my opinion, we are increasingly approaching a time of conscious, rational composition; that painters will soon be proud to be able to explain their works constructively (in contrast to the pure impressionists, who were proud that they could not explain anything); that we already have ahead of us the time of moderate creation..."

With the cubists, this conscious construction began to take on a fixed form. The aesthetic exploitation of a given led to the realization that emotion can be made visible in an entirely different manner and with entirely different means than those used by so-called mood artists. By immaterializing a material given, not only does a material form become pictorial, but painting also gains moral strength. This moral strength makes modern art more important than traditional painting. In traditional painting, moral strength was found in the representation. In modern art, moral strength is embodied in the pictorial, real form, because Idea and Form are completely united.

Another reason why this moral strength has increased in painting is the displacement of the specific (the national, naturalistic, etc.) for the General. The destruction of external beauty made direct contact with inner or universal beauty possible.

XVIII

In the old art form, universal beauty could not be fully expressed, necessitating a new form that European painters have found in our time. It is self-evident, however, that the new principles in painting will not remain valid forever. When everything that can be said at the current level of painting as a visual art form has been said, a new aesthetic possibility will arise from it, expanding the scope of expression and elevating the human spirit once again. Our focus will not be on applied art but on monumental collaborative art, where various spiritual expressions (architecture, sculpture, painting, music, and literature) will harmoniously converge, each enhancing the other, to achieve unity. The spirit of the new artist will not be directed towards fragmented applications but towards monumental collaboration.

Many have agreed that the art of this time is "particularly suited to applied art." This assertion couldn't be further from the truth. Who has ever heard of applied poetry, applied literature, or applied music (excluding program music!)? In reality, art does not lend itself to application; when it does, it ceases to be art in the truest sense. Art communicates itself in fine substance and finds its autonomy therein. However, circumstances compel the artist, as can be proven with examples from all major stylistic periods, to offer what humanity does not accept in its highest form, simultaneously in a finer substance, in a lower form, namely in a coarser substance. Thus, very tragically, because the artist makes concessions, the highest aesthetic expressions give rise to applied forms of craftsmanship and so forth. In these expressions, practical values stifle spiritual ones until a practical surplus gives rise to a spiritual inferiority.

With the monumental art of the future, it will be something entirely different; therein, every form of artistic expression, visual or audible, will achieve the most absolute realization and, through harmonious collaboration of Matter and Spirit, reach the highest aesthetic solution.

May-August 1916.

NOTES:

1) e.g. [Jan Toorop’s] "*The Three Brides*", for example, is a work that touches upon Expressionism in its symbolic tendency.

2) This 'purely aesthetic' is used here in an entirely new sense, naturally not in a dogmatic-academic sense.

3) I am thinking of the last black-and-white works by Piet Mondrian. In my opinion, they should be considered among the purest achievements in visual art of this time. I hope to dedicate a separate study to them.

De nieuwe beweging in de schilderkunst

Door: Theo van Doesburg

Gepubliceerd: Sept. 1916 in *De Beweging* [Jaargang 12: Nrs. 5 (pp. 124-131), 6 (pp. 219-226), 7 (pp. 57-66), 8 (pp. 148-156), 9 (pp. 226-235)].

I

Er zijn werken der Bouwkunst, die wij om hun zelfs wille bewonderen. Wij bewonderen een kathedraal, niet omdat daarin een orgel speelt, of omdat daarin zekere religieuze handelingen plaats hebben, maar omdat het is: 'n rhythmisch, evenwichtig, mathematisch geheel, een gebouw, dat door zijn architectonische eigenschappen ontroert. Een kathedraal ontroert ons, omdat zij in hare verhouding van mathematische vormen tot de ruimte, de houding der schoonheid zoodanig heeft aangenomen, dat wij haar zonder eenige bijgedachte als Bouwkunst aanvaarden. Wanneer ge met iemand voor zulk een ontroerend bouwwerk staat en hij vraagt u, waartoe dit gebouw dient, dan kunt ge er zeker van zijn, dat het Doel der Bouwkunst, als zoodanig, aan hem voorbijging.

Zoo zijn er werken der Muziek, die wij om hun zelfs wille bewonderen. Wij bewonderen een symphonie van Van Beethoven op dezelfde wijze en om dezelfde reden als wij de kathedraal bewonderden: omdat in de symphonie van Van Beethoven eene zekere houding der schoonheid, - door verhoudingen van klanken tot de stilte, - tot uitdrukking komt. Wat ons bij de kathedraal door middel van het gezicht bereikte: de schoonheid, dat bereikt ons bij de symphonie van Van Beethoven door middel van het gehoor.

Muziek is de hoorbare, Beeldende kunst de zicht- en tastbare waarneming der schoonheid.
Er zijn menschen voor wie de schoonheid zich slechts met het oog, anderen voor wie de schoonheid zich door het gehoor vinden laat.

Wanneer uw buurman u, bij het aanhooren eener symphonie van Van Beethoven, aanstoot en vraagt: wat dat is, dan kunt gij er zeker van zijn dat hij immuun is voor de hoorbare waarneming der schoonheid. Ge zoudt hem kunnen antwoorden, dat het muziek beteekent, evenals gij bij de kathedraal zoudt kunnen zeggen dat het Bouwkunst is.

Of de schoonheid zich nu hoorbaar of zichtbaar openbaart dat doet er niet toe, wijl de ontvankelijkheid voor de schoonheid beteekent: het Eene herkennen in de verscheidenheid. Wanneer een zekere geesteshouding in een bepaalden vorm voor u waarneembaar wordt, hetzij door middel van het gehoor of door middel van het gezicht, dan hoort of aanschouwt gij uzelve. En deze ontmoeting van onszelve in het hoorbaar of zichtbaar uitgedrukte beeld is de werking die wij schoonheids-ontroering noemen.

Dit gaat op voor elken kunstvorm: voor de Literatuur, de Muziek, de Schilder- Bouw- en Beeldhouwkunst; ja zelfs voor de Danskunst. Want zoodra een zekere danshouding een geesteshouding wordt, is de Schoonheid aanwezig en worden wij, indien wij het orgaan voor schoonheid bezitten, ontroerd.

Kunst ontstaat zoodra de verandering begint. Wanneer een schilder een appeltje schildert en dit appeltje begint te veranderen in de geesteshouding van den kunstenaar dan ontstaat Kunst. Het appeltje bekomt de hoedanigheden van den kunstenaarsgeest en deze verandering maakt dat het begrip ‘appel’ in natuurlijken zin verdrongen wordt door het begrip ‘appel’ in symbolischen zin. Dat gedeelte dus van den symbolischen appel, dat afwijkt van den natuurlijken appel, is de eenigste kunstwaarde van de schilderij. Het is de kunstwaarde, omdat het de ontroeringswaarde,

de inhoud, is. De appel doet slechts dienst als vorm niet als inhoud. Wanneer een beschouwer alleen den appel - in natuurlijken zin - ziet, neemt hij slechts den vorm waar, niet den inhoud der schilderij. -

Het spreekt dus vanzelf dat de kunstwaarde zal winnen met het afnemen der natuurwaarde, het begrip: appel.

Het is nu eigenaardig in de ontwikkeling der schilderkunst op te merken dat, hoe meer ruimte er in een schilderij gegeven wordt aan de ontroeringswaarde, des te minder ruimte er over blijft voor de natuurwaarde.

Wanneer Fra Augelico b.v. eene Maria schilderde, dan gevoelde hij dat deze figuur bij den toeschouwer niet in de eerste plaats het begrip ‘vrouw’ moest te binnen brengen. De figuur van Maria was slechts de vorm, waarin Angelico zijn religieuze ontroering goot. Hoe meer deze vorm de houding aannam van des kunstenaars ontroering, hoemeer het begrip ‘vrouw’ op den achtergrond kwam en plaats maakte voor een ontroeringsvorm geassocieerd met een natuurvorm (vrouw).

Zoodra de natuurvorm in een werk van Beeldende Kunst begint te verdwijnen en daarvoor in de plaats een ontroeringsvorm komt, ontstaat dat zekere element, hetwelk wij gewoon zijn Kunst te noemen. Wat de kunstenaar van voorheen onderscheidt van den kunstenaar van thans is, dat de eerste zijn ontroering in een aan de natuur ontleenden vorm overbracht, terwijl de kunstenaar van dezen tijd zijn ontroering in een beeldenden vorm overbrengt.

Wat ik versta onder eenen aan de natuur ontleenden vorm in tegenstelling tot een beeldenden vorm is: ‘boom’ tegenover ‘lijn’; ‘roode roos’ tegenover ‘rood-rond,’ enz.

Zoolang de natuurvorm niet is opgelost in de ontroering, zoolang de natuurvorm niet is vervangen door een beeldenden vorm, zal het begrip ‘Natuur’ in de schilderij afleiden en den zuiverbeeldenden indruk schaden. Wanneer wij de stelling aanvaarden, dat de voorstelling in een schilderij, de geesteshouding van den maker is, dan zullen wij in een zuiver beeldend kunstwerk alle associatie met de uiterlijk waarneembare werkelijkheid verbroken en de natuurvormen door beeldende vormen vervangen willen zien.

Vanuit dit besef: dat voor een zuiver Beeldend kunstwerk de ontroering een beeldenden vorm moet aannemen, hetzij in kleur of in lijn, van uit dit besef, dat wij na zooveel eeuwen van zoeken en tasten veroverd hebben, zijn alle kunstwerken, die hun steun vinden in elementen buiten de beeldende, - als: landschap, portret, stilleven enz., - onzuiver.

Het zou natuurlijk dwaas, minstens kortzichtig zijn alle schilderkunstwerken, aan onzen tijd getoetst, voor minderwaardig uit te maken. De geheele ontwikkelingsgeschiedenis toont ons, dat de schilderkunst, de jongste der uitingsvormen van ons gevoel, zich van afbeeldende naar beeldende kunst bewogen heeft.

Elk kunstwerk bekomt zijn wezenlijke waarde door zijn geestelijken inhoud. Hoe meer deze inhoud ging domineeren, hoe meer de kunstenaars door hun beeldend bewustzijn gedwongen werden de ‘natuur’ der dingen uit te schakelen en er het ‘begrip’ der dingen voor in de plaats te stellen.

Dit abstraheeren van den natuurvorm is juist een eigenschap, die de Hindoesche kunst zoo lang boven de Westersche kunst in zuiverheid verheven heeft.

In alle kunst moet de inhoud den vorm bepalen. De schilders, die slechts vorm gaven zonder inhoud, die slechts af-beeldden, zonder zichzelf in dit afbeeldsel te mengen, zijn altijd van weinig invloed geweest op de ontwikkeling der schilderkunst als beeldende kunst. Hunne werken laten geen beeldenden indruk op den beschouwer na, omdat de beeldende indruk in de eerste plaats door den inhoud bepaald wordt.

Wanneer een werk der Beeldende Kunst, - in bovenbedoelden zin, - geen indruk maakt op den beschouwer, dan komt dat omdat de beschouwer het vermogen mist door beeldende vormen ontroerd te worden. Zooals het noodig is bij muziek dat men muzikaal hoort, zoo is het bij elke uiting der Beeldende Kunst noodig dat men beeldend ziet.

In de schilderkunst als beeldende kunst, - dat is in de kunst van onzen tijd, - kan men zich niet met optisch zien tevreden stellen. De geestelijke ontroering van den kunstenaar heeft een beeldenden vorm aangenomen - hetzij in kleur of lijn of in samenwerking van beide - en slechts dan, als wij gevoelig zijn voor de indrukken van Lijn en Kleur, kan het moderne kunstwerk ons zijn inhoud openbaren. Dat is voldoende. Een ander doel heeft de schilderkunst niet. Eerst dan, wanneer de schilderkunst in haar middel het vermogen bezit schoonheidsontroeringen en -gevoelens uit te drukken wordt zij zelfstandig als Kunst en komt haar een plaats toe naast de Muziek, de Poëzie en de Bouwkunst.

II

Er wordt wel eens gedacht dat de moderne kunst een vreemde eend is in de bijt. De kloof, die ligt tusschen de hedendaagsche kunstuiting en het Impressionisme lijkt veel grooter dan die welke lag tusschen het Impressionisme (1870) en het Realisme (1848). De oorzaak hiervan is, dat de schilderkunst vanaf de kunst van Paul Cézanne - die de nieuwe uiting der schilderkunst voorbereidde - tot aan Wasili Kandinsky en Piet Mondriaan, een element mist dat toch inderdaad geen wezenlijk bestanddeel van de beeldende kunst is: het natuurlijk onderwerp.

De natuurlijke werkelijkheid, die in de schilderkunst der traditie een voorname plaats innam was niettemin voor die schilderkunst een even wezenlijk bestanddeel als voor de kunst van heden het materiaal. De kunst der traditie, - dat is alle kunst vóór het Impressionisme, - was voor twee derde toegepaste kunst. Haar doel was niet zelfstandig beeldend te zijn, maar haar doel was religieuze dogma's, heldenfeiten, enz, te illustreeren. Daarom had elk kunstenaar, die ondanks het onderwerp toegaf aan zijn beeldend bewustzijn, met de heerschende opvattingen te kampen. En zoolang wij meenen dat een schilderij een anderen inhoud moet hebben dan een ontroering, een anderen vorm dan een beeldenden, zoolang wij vasthouden aan het begrip, dat de schilderkunst begrensd is tot het meer of minder ontroerd afbeelden van zekere natuurlijke onderwerpen, zal deze kamp voortduren.

Het Leven is in voortdurende beweging. De Kunst, die de levensinhoud tot onderwerp heeft, eveneens. Wanneer wij dus mêe bewegen met haar, zal er nooit een tijd komen waarin de Kunst onverstaanbaar voor ons wordt. Zoodra de Kunst in haar uitingswijze onverstaanbaar voor ons wordt, kunnen wij met zekerheid aannemen, dat wij stilstonden op een oogenblik dat de Kunst zich voor ons uit bewoog.

In de Schilderkunst volgden verschillende stroomingen elkander op en elke nieuwe strooming bracht hare idealen mede. Op het Klassicisme volgde de Romantiek; op de Romantiek het Realisme; op het Realisme het Impressionisme, op het Impressionisme weer andere uitingsvormen, die alle tezamen met één woord aangeduid kunnen worden: de Beeldende Schilderkunst.

Zij, die bij de Romantiek zijn blijven staan, zullen het Realisme niet begrijpen; zij die bij het Realisme zijn blijven staan, zullen het Impressionisme niet begrijpen...en zoo vervolgens. De nieuwe kunstuiting laat zich het zuiverst genieten tijdens men om haar strijd voert. De kunst is altijd daar waar strijd om haar is; in het gedruisch. Zoodra de tijd der beproeving voorbij is komt de stilte; de verslapping; de décadence. Elke generatie waardeert slechts de kunstuiting eener voorgaande generatie. Zoo waardeert de menschheid thans het lijk van het Impressionisme. Deze uiting der Schilderkunst verwaterde in 'n dun dilettantisme en werd tot een zinledige formule, die zoovele malen herhaald is dat zij geen beteekenis als kunst-uiting meer heeft. Deze kunstuiting, de impressionistische, was slechts echt in de woelige dagen van 1863 toen Emile Zola zijn verdediging van Eduard Manet schreef en de salons te Parijs kampplaatsen waren, waar de nieuwe kunstuiting de oude vernietigde.

Zoodra het Impressionisme tot een zinledig dogma werd, droeg deze specifieke kunstuiting niet meer bij tot de ontwikkeling der Schilderkunst.

Elke kunstuiting heeft voor de ontwikkeling der Kunst in het algemeen, slechts dan beteekenis, wanneer de uitingswijze een noodwendige is. De uitingswijze zal slechts dan noodwendig zijn, wanneer de kunstenaarsgeest de uitingswijze bepaalt. Zijn geest neemt een zekeren vorm aan in een zekere stof, die met zijn temperament overeenkomt. Deze vorm is de nieuwe uitingswijze. Zoo was de Impressionistische uitingswijze nieuw toen zekere innerlijke cultuureigenschappen, die wij genie noemen, haar noodwendig maakten: bij Eduard Manet. Daar was zij nieuw, rein en echt. Maar onrein en onecht werd zij bij alle schilders, die de impressionistische uitingswijze als de eenigst mogelijke aanvaarden. Daar werd het Impressionisme décadent, omdat het als kunstuiting verzadigd was.

Het Impressionisme onderscheidde zich van het Realisme door ‘toon’ te stellen tegenover ‘ding’. Voor het Realisme, dat in Frankrijk met Le Nain (1600) begon en zich herstelde in Géricault (1800) was de Waarheid gelegen in de waarheid van het objectieve. Het Realisme stelde de zinnelijke werkelijkheid voor de ideëele werkelijkheid der Romantiek in de plaats, doch noch het Realisme noch de Romantiek zochten de Waarheid aan gene zijde van de voorstelling. Dat deden voor het eerst de impressionisten en daarin bestaat hun verdienste voor de ontwikkeling der Schilderkunst: de Waarheid te zoeken betreffende de Schilderkunst als zelfstandig-beeldende kunst.

Voor den impressionist had het onderwerp een betrekkelijke waarde, het maakt geen wezenlijk bestanddeel uit van de Schilderij. De natuur was voor hem geen objectief voorbeeld, maar een subjectief waarnemingsveld waarmede hij de schilderij poogde in overeenstemming te brengen. Vandaar dat een groen object werd: een groene toon. De waarde der objecten bestond voor den impressionist slechts in de waarde die zij als toonverhouding in de schilderij hadden. Bouworde van toonverhoudingen was het Impressionisme. Stofuitdrukking, - een der meest banale bedoelingen der realisten, die niet alleen de objecten als verschijningsvormen, maar eveneens de aard dier objecten wilden uitdrukken, - werd bij de impressionisten toonverhouding.

Ja er was bij de impressionisten een onbewust verlangen naar zelfstandige Schilderkunst en wij zouden zonder hen het beeldend principe van dezen tijd niet veroverd hebben. Het zou ons nimmer bewust zijn geworden dat de inhoud (de ontroering) gedragen moet worden door de verhouding waarrin Kleur en Lijn tot elkander staan, inplaats van door een objectieve realiteit, eene voorstelling.

In elk echt kunstwerk, of het tot den Byzantijnschen of tot den modernen tijd behoort, treffen wij een beeldend bestanddeel aan. Dit bestanddeel moeten wij zoeken dáár waar het afbeeldsel buiten

den natuurvorm treedt, waar het geestelijke het zinnelijke vervangt en dus de beeldende vorm begint.

In de traditioneele Schilderkunst is de beeldende vorm uiterlijk aangegeven en verbonden met den natuurlijken vorm. In de moderne Schilderkunst, - van af het Impressionisme, - is de beeldende vorm innerlijk aan de Idee verbonden en is de natuurlijke vorm òf uiterlijk aangegeven òf, - zooals bij Kandinsky en Mondriaan, - geheel opgeheven.

Wat na het Impressionisme op te lossen bleef was dit: kan de natuurvorm in de Schilderij verdwijnen, zonder dat dit gemis de Schilderij als zoodanig schaadt? Kan de inhoud van de Schilderij gedragen worden door den beeldenden vorm alleen?

De oplossing van dit vraagstuk werd de taak der neo- en post-impressionisten en van hen die na hen kwamen: de expressionisten, kubisten en de absoluten.

III

Reeds Benvenuto Cellini beweerde, dat de schilderkunst in haar beeldend vermogen te kort schiet en vergeleek haar met de weerspiegeling van een voorwerp in het water. '*Kunst is niet letterlijk, evenmin als Poëzie*', zei Veronese. Hiermede brachten Cellini en Veronese hun beeldend bewustzijn onder woorden op 't oogenblik dat zij voelden, dat boven de schilderkunstige uitdrukkingswijze van hun tijd eene meer expressieve, beeldende, letterlijke, zijn moest. In den tijd van Cellini was het af-beelden der natuurlijke schoonheid zoo zeer verweven met het ver-beelden van de geestelijke waarheid, dat het uitdrukken der natuurlijke werkelijkheid tegelijkertijd het uitdrukken der geestelijke werkelijkheid beteekende. De schilderkunst was nog te veel met de praktijk geassocieerd om de 'weerspiegeling in het water' te boven te komen. De kunstenaar diende nog te zeer de natuur inplaats zich van haar te bedienen. En toch voelde een Paolo Veronese, - in zijn 'Kruisdraging' b.v., - dat naast de beteekenis van 't litéraire symbool, ook een symbool verborgen was in het schilderkundige middel; het symbool n.l. der tegenstellingen van licht en donker, van vorm en kleur, van het verticale en horizontale, enz. De beeldende waarde eener schilderij als 'De Kruisdraging', bestaat in de verhouding waarin de tegenstellingen en overeenkomsten van kleuren en vormen tot elkaâr staan. Zóó openbaarde het beeldend bewustzijn van den meester van Verona zich ondanks het onderwerp. De inhoud, de ontroering zou zich geheel zelfstandig hebben bekend gemaakt, wanneer deze Venetiaan het onderwerp had kunnen vervangen door eene beeldende constructie. Want daarin alleen bestaat het letterlijke der schilderkunst. Het schilderkundige middel is nadrukkelijk genoeg om de Idee te openbaren. Alles wat zich tusschen het Middel en de Idee plaatst is uit den booze, en kan de schilderkunst als zelfstandig-beeldende uiting slechts schaden.

Tot deze waarheid was men in 1550 nog niet gekomen, doch de kiem tot deze waarheid was reeds aanwezig.

Paolo Veronese vulde het tekort zijner schilderkunst aan door de uitspraak: 'Kunst is niet letterlijk'; niet direct-beeldend, niet gevend, maar weder-gevend. Deze uitspraak bewijst ons, dat zijn bewustzijn van schilderkunst als zelfstandig-beeldende uiting, sterker was dan dat zijner tijdgenooten, die zich te vreden stelden met de gevoeligheid voor schilderkunst, als zoodanig, te toonen binnen de perken van een traditioneel onderwerp.

Wij kunnen van de Renaissancisten zeggen, dat zij een beeldend instinct hadden en dat dit instinct door overnemen en verwerken in de neo-Renaissance, - d.i. in onzen grooten tijd, - tot bewustzijn geworden is.

Dit bewustzijn nam vorm aan in het laatste kwartaal der XIXe eeuw, tijdens het Impressionisme. Edouard Manet, de eerste wellicht, die nuchter tegenover het probleem stond, de eerste sterke uitvoerder van het impressionistische denkbeeld, is deels het summum der traditioneele schilderscholen, deels het uitgangspunt der zelfstandig-beeldende schilderkunst. De traditie herkennen wij in het behoud van het, hoewel minder anecdotische onderwerp; de toekomst lezen wij in zijn beeldende, - zoo gij wilt ‘nuchtere’, - schildermanier. Het schildersinstinct ontwikkelde zich in zijn tijdgenooten en nakomers, - Renoir, Monet, Lisley, Pissarro, Seurat e.a. - tot bewustzijn.

Met Paul Cézanne stond het beeldend bewustzijn in bloei. Van hem uit zou het zijn vruchten afwerpen. Het Impressionisme kwam niet geheel los van het ‘verhaal’, doch koos zich andere onderwerpen, nieuwe symbolen. Geleidelijk werd het ‘litéraire’ element uit de schilderkunst gedreven om plaats te maken voor het ‘beeldende’. De Luministen begonnen te beseffen, dat niet de voorstelling de expressie der ontroering moet zijn, maar dat in de schilderkunst de ontroering in de verf begrepen is. Meer dan bij de impressionisten, ging het bij de luministen om de zichtbare openbaring van het innerlijk visioen door de beheersching van het vlak en de toepassing van het schilderkundige middel.

De objecten losten zich op in het geestelijk visioen. Zij hadden slechts waarde, voor zoo verre zij een ontroering symboliseerden. Daarom heeft een kleur-vlek in eene schilderij van Paul Cézanne meer beteekenis als schilderkunst, dan een figuur bij Paolo Veronese.

Zoo zegevierde bij de luministen het beeldende middel over het onderwerp. Wie het vermogen heeft ‘beeldend’ te zien, zal ook bij het aanschouwen eener luministische schilderij, in de eerste plaats getroffen worden door het schilderkundige aspect en niet door het onderwerp. Dit laatste gebruikten de luministen en post-impressionisten bij gebrek aan een zuiver beeldende constructie. De schilderij vond haar evenwicht nog in de natuur-illusie. Dat daarom het natuurlijke onderwerp nog deel uitmaakte van de schilderij is te begrijpen. Daarbij was het vlak nog niet veroverd. Het coin-de-la-nature-begrip moest nog overwonnen worden.

De cerste die hiermede begon was Paul Gauguin (1850-1903). Hij zocht naar het beeldende in de dingen als geen voor hem. Hij vond nieuwe lijnen, nieuwe vormen, nieuwe verhoudingen. Met hem begon de vlak-dicipline. Het vlak is het domein van den beeldenden (schilder) kunstenaar. Het vlak moest dus veroverd worden. De traditioneele perspectievische schilderij naderde haar einde. Het probleem van het Impressionisme vond zijn oplossing in de breking van het vlak, in het devisionisme, waaruit de mogelijkheid voortkwam eener rhythmische schilderkunst. De beste werken van Paul Gauguin zien er uit als kleurige massa's, die zich rhythmisch tot elkaar verhouden.

Door het Impressionisme en Luminisme waren de eigenschappen van het kleurmiddel aan den dag gekomen.

Bij Paul Gauguin begon zich de beteekenis van het vormmiddel te ontwikkelen. De herziening van dit beeldend middel begon bij de herziening van het vlak, uit deze nieuwe opvatting der vlak-verdeeling ontstond vanzelf een nieuwe opvatting van de schilderij. Het vlak behoort in de allereerste plaats tot het organisme van de schilderij, het is het geraamte dat de schilderij draagt. Zoodra het vlak als zoodanig verdwijnt, - b.v. door de perspectief, - wordt het wezenlijk karakter van de schilderij geschaad.

Paul Gauguin zocht met behoud van het vlak zijn ontroeringen in massa-verhoudingen van kleur en vorm op te lossen. Dit was de voorbereiding tot de noodzakelijke hernieuwing van het vorm-begrip:

het kubisme.

Toen eenmaal het besef was doorgedrongen dat de schilderij om haar zelfs wille ontroeren moet, werd natuurlijk het litéraire element geheel buiten de schilderkunst gehouden. Was voorheen de sensatie het maskaradepak waarin de schilder de natuur, - om 't even of het een mensch, dier of plant was, - kleedde, bij Cézanne en Gauguin begon de verhouding waarin de kleuren tot elkander staan de sensatie uit te drukken. Zoo vinden wij de ontroeringen van Millet in de houding terug van een boer, de ontroeringen van Cézanne in de verhouding der kleuren onderling.

Bij Paul Cézanne is het mensch-zijn in het schilder-zijn opgelost, daarom werd de menschelijke sensatie of ontroering, die bij Millet en Van Gogh, geréaliseerd werd door een vermomde menschelijke figuur, schilderkundig verklaard. Cézanne onderwierp het kleur-middel aan eene strenge dicipline. Vandaar dat hij alles in kleur-contrasten omzet.

Paul Gauguin onderwierp het vlak aan een strenge dicipline; vandaar dat alles zich in kleurige vlakken-massa's omzet; groote kleurige vlakken, die zich rhythmisch tot elkaâr verhouden.

Wat Cézanne deed met de penseelen, was voor de schilderkunst beslissend. Zijn eerlijkheid gebood hem de kleuren nuchter op het witte linnen te zetten. Er bestond voor hem geen effect of toeval. Klaar en eerlijk in het licht ging hij beeldend met de verf om.

Wat Manet vluchtig had aangegeven voerde hij uit. De groote bizonderheid van Paul Cézanne bestaat voornamelijk in het feit, dat zijn aanschouwing beeldend was, in plaats van ‘pittoresque’.

De impressionisten zagen de natuur pittoresque, in tegenstelling met hun voorgangers de romantici (Girodet, Géricault en Delacroix), de realisten en realistische romantici, - waartoe ook Daumier, Courbet en Millet behooren, - die haar literair zagen. Met Cézanne en Gauguin begon de beeldende aanschouwing van de natuur.

Deze nieuwe aanschouwing, die omstreeks het einde der XIXe eeuw ontstond bracht vanzelf de vernietiging der natuurillusie mede. De perspectief was de ‘truc’ der objectiefafbeeldende kunst.

Ten onrechte wordt door de leekencritiek gemeend, dat met de vernietiging der perspectief de schilderkunst in haar wezen werd aangetast en dat zij zich naar het ‘décoratieve’ ontwikkelde. Niets is minder waar. De schilderkunst kwam juist tot zichzelf door de verovering van het vlak.

Het vlak is het rechtmatig eigendom van den schilder, waarin hij niet eene schijnbare ruimte te brengen heeft, maar waaruit hij het schilderkunstig organisme samenstelt. Het vlak is zijn beeldend, niet zijn afbeeldend middel. De deeling van het vlak is het compositorisch beginsel, niet de verdwijning van het vlak.

Toen dit bewustzijn veld won beteekende dit: verrijking van het schilderkundige middel.

Waar de impressionist in de natuur werd getroffen door het pittoresque van een ‘geval’ daar wordt de vóór-kubist - b.v. Henri Matisse, - getroffen door het ‘beeldende: het horizontale’ het vertikale, het ronde, het doorelkaar, de oversnijding, het zwevende, enz.

Zoo werden de pittoresque waarden in Beeldende wearden omgezet. Onbewust was er in de bewondering der impressionisten voor een zeker geval, eene beeldende waarde zoowel naar de kleur als naar de lijn.

Een zuiver bewustzijn van schilderkunst als Beeldende kunst ontstond eerst in de XXe eeuw.

IV

Schilderen is: gedreven door eene innerlijke waarneming, - (ontroering, gevoelen, gedachte), - de verhouding bepalen van kleuren en vormen onderling en van deze te zamen tot het vlak.

De oplossing van het vlak, - inclusief kleur en vorm, - geschiedt dus noodwendig in overeenstemming met de ontroering. De innerlijke waarneming zet zich om in een uiterlijk waarneembare vorm.

Hoe dieper de waarneming gaat, hoe meer de schilderij van het uiterlijk waarneembare, - de aanleiding, - zal verschillen.

Beeldend kunstenaar is slechts hij wiens ontroering een beeldenden vorm aanneemt, zooals musicus slechts hij is wiens ontroering een muzikalen vorm aanneemt; zooals dichter slechts hij is wiens ontroering zich in een lied omzet.

Droeg voorheen de ontroering vrucht in het afbeeldsel, in de moderne kunst moet de ontroering vrucht dragen in het middel; dat is in de schilderkunst: de verf.

Alles wat de schilderkunst te zeggen heeft moet tot uiting komen in de constructieve spraak der schilderkundige middelen; de kompositie.

Wat is kompositie? In de schilderkunst beteekent het de

Rangschikking en het samentreffen van vorm- en kleurcontrasten en -overeenkomsten volgens het beeldend bewustzijn. Zooals voor een musicus de Stilte, voor den bouwmeester de Ruimte de eerste voorwaarde voor kompositie is, zoo is het passende beginsel voor den schilder: het Vlak. De bouwmeester breekt de ruimte door in steen gerealiseerde maatverhoudingen; de musicus breekt de stilte door klankverhoudingen; de schilder breekt het vlak door kleur- en vormverhoudingen.

De geschiedenis der schilderkunst levert ons het bewijs dat de natuurlijke en practische waarden in beeldende en aesthetische waarden werden omgezet. Er zijn in de schilderkunst der traditie kompositie waarin figuren van menschen zijn aangebracht om een domineerende lijn of beweging te krijgen. In zekere kompositie treffen wij vlakbreking aan door het een of andere object.

Wat voorheen instinctief was het toepassen van natuurljke voor beeldende waarden: het uitdrukken van een lijn door een figuur, enz., werd in de twintigste eeuw doelbeoogend.

De eerste die het begrip kompositie in de praktijk herstelde was de fransche schilder Henri Matisse. Hij maakte de natuur tot het beeldend-expressieve en moet als de eerste onder de expressionisten genoemd worden.

Met Henri Matisse ontstaat het zichtbaar-rhythmische in de schilderkunst.

Henri Matisse beteekent voor de schilderkunst: het concentreeren van alle beeldende elementen der traditie. Aan Paul Gauguin ontleende hij de nieuwe aanschouwing en breking van het vlak, aan het luminisme dankte hij de kracht van het kleurmiddel. Matisse bedient zich van de natuur, maar

breekt met de natuur-illusie. De natuurobjecten hadden voor hem slechts waarde, voor zooverre zij het vallende, het liggende, het staande, het zwevende, het hangende, het horizontale of het verticale uitdrukten.

Zuiver aesthetisch gesproken hebben de objecten als zoodanig nooit eenige waarde gehad in de schilderkunst. Voor Rembrandt hadden zij slechts waarde als vormen waarin het licht gestalte kreeg. Voor van Gogh hebben zij slechts waarde als symbolen

van een of andere ontroering. Voor Mathijs Maris hebben zij slechts waarde als het accent eener geestelijke sfeer.

Voor den modernen kunstenaar hebben de objecten slechts een beeldende waarde.

Wanneer een beeldend kunstenaar iets waarneemt dat hem ontroert, dan zal hij beeldend bewogen worden; zijn ontroering zal gestalte krijgen in een beeldenden vorm. Deze gestalte zal door middel eener kompositie zichtbaar worden. Hoe meer deze kompositie geassocieerd is met de waarneming, - b.v. de natuur, - hoe geringer het werk zal zijn als beeldende kunst. Tot het organisme der beeldende kunst behooren niet: ‘boomen’, ‘huizen’, ‘menschen’ of iets van dien aard, maar het organisme der beeldende kunst is samengesteld uit lijnen, ronde en vierkante vormen, verticale en horizontale vlakken, kleuren van de intensiteit van wit tot de passiviteit van zwart, enz.

Het beeldend middel is onuitputtelijk.

De eerste die zich van dit middel bediende was Henri Matisse. Zijn bedoeling was niet te imiteeren maar te construeeren. Vandaar dat zijn werken een beeldend aspect, niet een natuurlijk aspect vertoonen.

Toch komt Matisse niet tot het zuiver ‘beeldende’, zijn taal is nog niet de rein-schilderkundige en het is eigenaardig dat hij spottend spreekt over Dérain, Picasso, Braque en Le Fauconnier, die met het beeldend geschut kwamen aanrijden.

Dit beeldend geschut was het kubisme.

V

Het kan ons overkomen, wanneer wij in het bosch loopen en het lied van den vogel hooren, dat wij zóódanig worden ontroerd, dat wij het lied van den vogel worden. Als iemand dan met ons spreekt, zullen wij iets van dit lied in onze stem hebben en ongeveer spreken, zooals de vogel zong. Wij zijn dan niet wat wij voor dezen toestand waren, wij hebben onze persoonlijkheid verloren in onze ontroering. Deze ontroering wordt veroorzaakt door den innerlijken indruk van het ons omringende en daar wij voortdurend onze omgeving ondergaan, veranderen wij voortdurend.

Nu bestaat er eene behoefte naar buiten om dezen indruk mede te deelen en zooals ieder ander tevreden zou zijn met eene enkele opmerking of gebaar, zoo is de kunstenaar eerst dan tevreden wanneer zijn innerlijke indruk in de een of andere stof gestalte krijgt. Dit belichamen naar buiten van het innerlijk waargenomene geschiedt zoo nauwkeurig mogelijk. Thans nauwkeuriger dan voorheen en wel hierom: omdat de kunstenaar niet duldt dat er afleidende elementen voorkomen tusschen zijn gevoelstoestand en den zichtbaren vorm daarvan: de schilderij. Wat ik onder deze ‘afleidende elementen’ versta heeft betrekking op het Onderwerp.

Om nu de kwestie aangaande het onderwerp op te lossen, dient streng te worden nagegaan wat het onderwerp was der schilderkunst van voorheen. Wanneer we even tot mijn vergelijking aangaande ‘het lied van den vogel’ terugkeeren, dan zal het ons duidelijk worden, dat het den kunstenaar, d.i. de mensch in wien die behoefte ter mededeeling bestaat, - noch te doen is om den vogel, noch zelfs om het lied van den vogel, maar alleen om de gevoels-gesteldheid waarin hij geraakte. Dat is zijn onderwerp. Een ander onderwerp bestaat er niet. Dit is niet nieuw, maar nieuw is de wijze waarop hij zijn toestand belichaamt. Is hij schilder, dan zal hij kleuren en vormen kiezen waaruit de gevoels-toestand blijkt. Hij rangschikt, vermenigvuldigt, meet en bepaalt de overeenkomsten, verhoudingen en uitkomsten van kleuren en vormen in relatie tot zijn ontroering. Deze en de onuitputtelijke bron van het schilderkundige middel zijn de eenigste zaken waarmeê de schilder te maken heeft. Er is nergens plaats voor den vogel, want de waarheid aangaande den vogel is gelegen in zijn toestand en deze is hij zelf. De vogel bestaat slechts ten opzichte van zijn ontroering; niet de uiterlijk-waarneembare vogel ontroert hem maar diens inhoud: het Universum.

Dat is niet alleen met betrekking tot den vogel zoo, maar met elk voorwerp dat hij ziet. Voor den kunstenaar bestaat geen objectiviteit. Alles is hij zelf. Zien is ondergaan en al zijn gezichtsindrukken hebben slechts waarde voor zooverre het gemoedsindrukken zijn.

De waarheid aangaande God en de Wereld, bestaat voor den schilder voor zooverre hij ze ziet en hij ziet ze slechts voor zoo verre hij ze innerlijk aanschouwt; d.i. beeldend. Daarom is de eenigste waarheid die de kunstenaar erkent: zich zelf en daar hij geen ander onderwerp hebben kan dan de Waarheid is hijzelf zijn Onderwerp.

Wanneer Vincent van Gogh anders van de Waarheid bekent, dan Paulus Potter, dan komt dit niet doordat het waarnemingsveld, - b.v. de natuur, - veranderd is, maar dan komt dit omdat de gemoedshouding van van Gogh van die van Paulus Potter verschilt.

Er is een groot verschil tusschen Giotto en Picasso. Toch is dit verschil, inderdaad, slechts schijnbaar. Waar Giotto zijn verhouding tot het Universum bepaalt, door zekere figuren in zekere houdingen, daar, op hetzelfde vlak, bepaalt de Spaansche schilder Picasso zijn verhouding tot het Universum door zekere verticale en horizontale vormen in zekere verhoudingen tot elkaâr. Wat Giotto (1300) in aan de natuurillusie ontleende vormen bedreef, dat doet Picasso (1900) in de van de natuur geabstraheerde, in de beeldende vormen.

Daarin bestaat het nieuwe.

Er is in wezen wellicht geen verschil, alleen in vorm. Dit verschil in vorm, vloeit voort uit eene geheel andere verhouding der menschheid tot het Universeele leven. Onze Techniek, onze Wetenschap, onze gansche cultuur brengt een andere voorstelling van het Universum mede, dan die waarvan Giotto beleed.

Wanneer de futuristen zeggen, dat een voorbijsnellende auto hun de hoogste schoonheid openbaart, dan beteekent dat, dat zij in een voorbijsnellende auto het Universum herkennen.

Kunst bedoelt de geestelijke intimiteit.

Werd deze voorheen teweeggebracht door de afbeelding van God den Vader of later, bij de naturalisten, door de afbeelding van een landschap, thans zijn deze middelen der traditie uitgeput en is de Schilderkunst genoodzaakt door een nieuw gebaar het Universum uit te drukken.

Het nieuwe gebaar werd voor het eerst duidelijk zichtbaar in de ter kwader ure bespotte uiting in de schilderkunst, die wij, doch geheel ten onrechte, Kubisme noemen. De eerste, die zich van den nieuwen Vorm bewust werd was Picasso.

Als alle grooten vond hij zijn opgaaf in het Universum. Om te ontkomen aan de eeuwenlange traditie liep hij geheel ongebaande wegen op en trachtte, met behulp der meest primitieve kunstuitingen de ware naïveteit van de beeldende expressie terug te vinden. Hij vond deze echter waar Paul Cézanne haar gelaten had: in de mathematische grondvormen. Hieruit zou hij eene nieuwe beeldende taal samenstellen.

Vóór zijn Kubistische wedergeboorte bracht hij werken voort, die het midden houden tusschen Daumier en Cézanne. Hij gaf dit alles prijs om zich aan het zuiver-beeldende te wagen. In zijn eerste werken van den nieuwen stijl, gaat hij nog zeer voorzichtig met het nieuwe middel om. Deze werken, waarin hij enkele partijen tot mathematische vormen reduceert geven een tweeledigen indruk: die van natuur en stijl. Langzamerhand scheidde hij, doelbewust, den natuurvorm van den beeldenden af en kwam zoodoende tot de uitvoering van hetgeen Cézanne had aangegeven. Voor den perspectievischen natuur-indruk stelde hij een beeldend aspect in de plaats. Er was al veel vuil werk voor hem opgeknapt, zoo b.v. het opruimen der overblijfselen van de Renaissance: de perspectief, de anatomie, stofuitdrukking en natuurgetrouwheid der kleuren. Matisse, Delaunay e.a. hadden hem veel van dit werk uit de handen genomen, wat hem overbleef was de toepassing van het beeldend middel en de herstelling van het Vlak.

Wat door hun voorgangers nog vaag beseft werd, wordt bij Dérain, Picasso, Le Fauconnier en Braque, - de voornaamsten der kubisten, - helder bewust: de organische eenheid der ontroering en de deeling van het vlak; het zinnebeeld der Ruimte.

Het kubisme beteekent de herstelling van den Vorm, de verovering der universeele ruimte en de toepassing van het reine beeldende middel.

Door deze nieuwe eischen aan de schilderij, als zelfstandigbeeldende uitingsvorm van ons gevoel, gesteld, begon, het is waar, de gedachte min of meer het sentiment te overheerschen. Maar eene gezonde frissche gedachte is beter dan een bedorven gevoeligheid. Want inderdaad, een bedorven gevoeligheid was het kenmerk van het décadente impressionisme.

VI

Het kubisme sloeg uit als 'n brand, op verschillende plaatsen tegelijkertijd. Het valt niet met volstrekte zekerheid te zeggen waar het eerst. De impressionistisch-naturalistische kunstuiting, - dat is de kunstuiting, die aan toon, lijn- en luchtperspectief en kleuren-realisme alles offerde, - zag zich plotseling, in het begin der twintigste eeuw (1907) van alle zijden omringd door het kubistisch geschut. Thans na acht jaren reeds, ligt in Europa het cadaver der traditioneele kunstuiting tot voedsel der gieren.

Het bizondere kenmerk van de nieuwe beweging in de schilderkunst is, dat deze beweging, in tegenstelling met de beweging, die aan haar vooraf ging (1870) internationaal is. Te meenen, dat een kunstuiting, die hare kracht put uit Spanje, Italië, Frankrijk, Rusland, Duitschland, Hongarije, Engeland en Holland maar eene voorbijgaande voor-den-gek-houderij is, is even dwaas als te meenen dat de Europeesche oorlog op de internationale politiek zonder invloed zal zijn.

Wel worden door de Academie de gebalsemde lijken der klassieke, romantische, realistische en

impressionistische schiederscholen nog bewaard, doch de kunstuiting van nieuwere generaties heeft zich altijd buiten de koele grafgewelven bewogen. Dat was zoo immer.

Tegenover het kubisme, dat in zijne uitingen alle kenmerken heeft eener gezonde losbandigheid van den geest, - van geestelijke overmoed zouden wij kunnen spreken, - komt de decadent geworden uitingswijze ons voor als de bekentenis eener gebogen geesteshouding.

Wanneer tot de kubisten het verwijt gericht wordt, dat ze in hun uitingswijze te constructief, te intellectueel zijn, dan vergeet men dat de Renaissance eveneens een schat aan wetenschap bezat, die zij niet verborg, maar toonde.

Eene neo-Renaissance was slechts mogelijk door de intellectueele tucht van den Vorm, op een oogenblik dat deze verloren ging in een ziekelijke gevoeligheid. De schilderkunst verslapte of ging over in een aan de litteratuur ontleend sentiment, dat tenslotte alle eigenschappen van het bederf ging vertoonen.

Het gehalte der kunstenaars moest gezuiverd worden. De impressionist, met zijn liefde voor al wat der klodder is, ontaarde innerlijk en uiterlijk tot schilderend horde-dier; behaard en vuil.

Na het offensief der kubisten, begon er een lach door dit harig wezen te spoken, want proletarisch in beginsel, begreep het niets van wat des geestes is.

De nieuwe energie, die zich door het kubisme uitte, bracht eveneens een nieuw kunstenaars-type voort. Het kubisme is der Gedachte: energisch, hoekig, sterk, zeker en bezit alle eigenschappen, die een kunstuiting hebben moet die een nieuw ras ontspringt.

Het kubisme bracht het doel en de ware beteekenis der schilderkunst aan het licht, vandaar dat het 't fundament is om de sterke, monumentale kunstuiting der toekomst te dragen.

Het kubisme is de dood der klein-kunst, de herleving der Beeldende Kunst als de vruchtdragende en rijke uiting van het beeldend bewustzijn. Stelde Cézanna het nieuwe alphabet der schilderkunst samen, de kubist vormt dit tot de Beeldende Taal die alleen gesproken wordt vàn geest tòt geest.

VII

De kubist, - eene benaming die feitelijk zonder zin is en bij wijze van bespotting aan den beeldenden schilder is gegeven, - trekt den mathematischen van den natuurvorm af en houdt zoodoende den zuiveren kunstvorm over. Deze kunstvorm is de innerlijke. De innerlijke vorm is de Geestelijke. De geestelijke vorm is de beeldende. De beeldende is de zuivere. De kubist is zich van de beeldende waarde, die het object voor hem heeft, volkomen bewust, doch voor hem is het object het argument der Ruimte en daarom van een diepere, meer wijsgeerige beteekenis dan voor den impressionist. De kubist ontleent den abstracten, psychischen vorm niet aan de eenzijdige aanschouwing van zijn model, maar verwekt dezen uit de som van het gansche voorwerp: uit zijn afmetingen, gewicht en inhoud. Hij neemt het in de handen, weegt het, meet het in al zijne dimensies en gaat er mede te werk als de anatoom met een lijk. Picasso b.v. opereert een object, totdat er niets meer van het natuurlijke voorwerp overblijft; alle eigenschappen van het voorwerp worden omgezet in aesthetische waarden. Hij wil niet alleen het object beeldend zien maar het als zoodanig kennen en met zijn heele wezen ondergaan, want hij weet dit voorwerp is de onmiddelijke openbaring van het Universum of wat hetzelfde beteekent, van God den Vader.

Uit elk voorwerp naar zijn aard, haalt de beeldende kunstenaar den abstracten schoonen vorm te voorschijn cn daar toch de Beeldende kunst de overzetting van ons zelven in vormen en kleuren bedoelt, is de z.g.n. kubistische werkwijze de eenigst mogelijke om tot eene zelfstandige schilderkunst te geraken.

Als voorbeelden van zuiver kubistische kunst noem ik: ‘L'Arlequin’ van Picasso, ‘De Athleet’ van Amadeo de Souza Cardoso en ‘Les montagnards attaqués par des ours’ van Le Fauconnier. Wanneer Watteau een Pierrot, - (b.v. zijn ‘Gilles’, Louvre, Parijs), - schilderde dan gaf hij de eenzijdige, armelijke aanschouwing en hield op, waar de kubist begint. Deze ziet zijn model-in-beweging als eene zich verplaatsende, vermenigvuldigende constructie in de ruimte. Zijn werkzaamheid bestaat hierin: deze chaotische menigvuldigheid van maat-, inhouds- en gewichtsverhoudingen tot beeldende orde en tot rust op het vlak te brengen.

Door de toepassing van het kubistische middel haalt de kubist een zichtbare rythmiek uit de dingen te voorschijn zooals wij in een oude schilderij nimmer gekend hebben. De kubist toont ons niet de voorwerpen, maar hunne eigenschappen: hij laat ons zien hoe de objecten elkaâr wederkeerig beïnvloeden, oversnijden, doordringen of geheel vernietigen. Deze strijd is hem lief omdat deze strijd de onmiddelijke aanleiding is tot het kunstwerk, dat zich met gelijkenissen of symbolen der Ruimte in kleur en vorm bezig houdt.

Dit alles behoort op het gebied der Beeldende kunst thuis; dit: te zien hoe zich het horizontale verhoudt tot het verticale; het ronde tot het hoekige, het zware tot het lichte; het snelle tot het langzame, het hangende tot het staande en zwevende; het geleidelijke tot het plotselinge, het doorelkaâr tot het gescheidene; het gelijktijdige tot het opeenvolgende en al deze universeele eigenschappen tot een rhytmisch, evenwichtig geheel te construeeren, waarin elk onderdeel medewerkt tot het uitdrukken der ontroerde, beeldende aanschouwing, is de werkzaamheid van den kubist.

Wanneer er ooit een mond het woord ‘beeldende’ kunst uitsprak op het juiste oogenblik, dan kan dat slechts zijn in verband met het z.g.n. kubismus.

Door het kubisme is de ware stof der schilderkunst aan het licht gekomen en het verhaal uit haar verdreven. Evenwicht en orde zijn de grondbeginselen voor de kubistische kompositie. Het rangschikken en verbinden der abstracte vorm-indrukken eischt zijn meeste zorg, vandaar dat de kubist, waar het toch voornamelijk gaat om de wedergeboorte van den Vorm, de kleur min of meer achterstelt. Het palet der kubisten is uiterst sober en bestaat voornamelijk uit bruin, groen, zwart, grijs en wit. Deze kleuren dienen meer als accent van den vorm, in plaats als coloristiek. Niets mocht den geestelijken indruk schaden. Alles wordt geofferd aan den aesthetischen indruk in den zuiversten zin.

Een zuiver aesthetische indruk kon slechts verkregen worden door de verdwijning van de Natuur in de kunst. Wellicht bestond er voorheen geen ander oogmerk. Wellicht bedoelde Ingres hetzelfde, toen hij zei: dat men niet de kunst van teekenen verstaat, wanneer men niet in staat is den indruk van een man, die van een dak valt of over een hek springt, in vier lijnen weer te geven. Deze ‘indruk’ betreft eveneens den abstracten, niet den naturalistischen. Zeker, Ingres zoowel als Rembrandt, - twee polen, - hebben het beeldende bedoeld, zonder het zich bewust te zijn. De schoolmeester die zegt: maar kijk die kleur nu eens tegenover die, of: kijk nu eens waar die lijn blijft enz., bedoelde, op kleiner schaal, wellicht hetzelfde als de kubist, doch de bewustwording en de wil moesten de schilderkunst onafhankelijk maken, dat beteekent: een bestaan verzekeren als zelfstandige uiting, die om haar zelfs wille bewonderd moet worden.

Door het kubisme openbaarde zich wat eeuwen lang verborgen bleef en zich slechts schuchter kon handhaven onder de schijn van een natuurlijk of practisch onderwerp. De middelen der schilderkunst: Ruimte, Vlak, Lijn en Kleur zijn eeuwen lang voor andere doeleinden misbruikt en onteerd. De moderne kunstenaar heeft ze in hun eer hersteld.

Het object, dat, - ik toonde het, - voor den impressionist al reeds een schilderachtige (‘toon’) waarde had, werd voor den kubist de zichtbare gelijkenis der Ruimte en als zoodanig de aanleiding tot het opsporen der Universeele Schoonheid en daar de Schilderkunst het zichtbare getuigenis dezer schoonheid is, vindt het oog, dat naar deze schoonheid zoekt, slechts bevrediging in het zelfstandig-beeldende gewrocht.

De kubist geeft niet de ruimte prijs voor het vlak doch heeft een andere voorstelling van haar dan de naturalist. Het vlak is voor hem het zinnebeeld der Ruimte en elk ding in zijn waarnemingsveld gelegen, wordt van dit ruimtebegrip de voorstelling. Het is hem dus niet om de afbeelding van een deel der Ruimte te doen, zooals dat het geval was bij den schilder, die zich van lijn- en luchtperspectief bediende, maar om de uitdrukking van het begrip: Ruimte. Hiertoe bezigt hij de mathematische vormen.

Dat wij zoo afkeerig zijn deze vormen, - zonder welke wij ons geen begrip van Bouwkunst kunnen vormen, - in de Schilderkunst te herkennen komt wel voornamelijk omdat ons begrip van den vorm, in betrekking tot de schilderkunst als beeldende kunst, in een stadium verkeert van gothische verwildering. Het begrip Vorm in de Schilderkunst, is nog immer geassocieerd met de natuurvormen als b.v. naakte lichamen van menschen, dier- en plantvormen enz. Daarin schuilt wellicht de fout, dat met betrekking tot het begrip Vorm, eene invretende verwarring bestaat.

De Vormen in hun zuiversten staat zijn de mathematische. Deze spreken voor zich zelve, omdat zij een inhoud hebben. Die inhoud is de Ruimte en omdat de Beeldende kunst onder elken vorm, in de eerste plaats met de Ruimte te maken heeft zijn de mathematische vormen de het meest voor de hand liggende.

Andere vormen zijn er niet. Noch de Grieksche Beeldhouwkunst, noch de Romaansche Bouwkunst, noch de Hindoesche Kunst kende inderdaad andere en wanneer de kunstenaars deze vormen niet met hun geest bevruchten en bezielden, dan komt dat wijl de menschheid voor de uitdrukking van het universum eene natuurlijke voorstelling noodig had.

Door deze ‘voorstelling’ nu is het begrip van den Vorm in Schilder- en Beeldhouwkunst ontaard en ten slotte gansch verwilderd.

Het kubisme eindelijk, tracht met de rein-beeldende vormen die aanraking met het ‘goddelijke’ te veroorzaken, welke voorheen werd teweeggebracht door de afbeelding van natuurlijke of geidealiseerde lichamen van menschen, dieren en planten. De geheele schilder-cultuur heeft deze restauratie van den Vorm voorbereid en in de hand gewerkt. De kubist erkent de vormen en past ze toe.

VIII

De zelfstandigheid der schilderkunst, vrij van practische tendenzen (portret, geschiedkundige, godsdienstige en allegorische voorstellingen enz.) komt door het Kubisme uit het begin der XXe eeuw dwingend en gedécideerd naar voren. Vandaar dat deze uiting, in de historie, de uitdrukking

van den bewusten Wil zal vertegenwoordigen.

Wij onderscheiden in het Kubisme twee ontwikkelingsstadia, die uit elkaâr voortkomen: het physische (Dérain, Picasso, Braque, Le Fauconnier, Amadeo de Souza Cardoso e.a.) en het psychische Kubisme (ook Picasso, Severini, Kandinsky, Vilmos Huszar, Piet Mondriaan, Erich Wichman, Louis Saalhorn, van Kuik, Bendien e.a.). Het psychische Kubisme is de uitbloei van het physische. In het physische Kubisme is de objectieve realiteitsindruk min of meer behouden, doch in het psychische is alleen de psychische indruk van de uiterlijke realiteit door de samenstelling van lijn- en kleurvormen gegeven.

Stijl is: de Waarheid in rust aanschouwen. De onrust van dezen tijd is het kenmerk eener periode, die aan een nieuwen stijl voorafgaat. Daar de stijl der toekomst voornamelijk door het psychische kubisme zal worden bepaald, moeten wij, - het zij eerlijkheidshalve erkend, - ons nieuw kunstbewustzijn uit deze, hoewel soms zeer verschillend in vorm aanwezige kunstuiting, ontwikkelen.

Deze ontwikkeling kan slechts plaats hebben door het verplaatsen der artistieke bewustzijnsgrens van het physisch-natura-listische naar het psychisch-beeldende. Bij elke nieuwe agens in de schilderkunst wordt het tegelijkertijd noodzakelijk, dat wij onze bewustzijnsgrens verplaatsen.

Toen de Gothische kunstuiting in verwildering ten onder ging, was het de hooghartige, wetenschappelijke Renaissance, die de kunstuiting herstelde.

Het over-bewustzijn leidt tot verstomping. Dan komt de schoonheidsdegeneratie; de décadence.

De herstelling vangt aan bij het vinden eener nieuwe agens. Omdat de kern der kunst van de religieuze mystiek (Middeleeuwen) verplaatst werd naar de wetenschap (Renaissance) werd het voor het verstaan dezer nieuwe kunstuiting noodzakelijk, dat de menschheid hare aesthetische bewustzijnsgrens verstelde.

Voor dit verstellen der bewustzijnsgrens is in onzen tijd een zeer groote vitaliteit van den geest noodig. Waarom? Omdat de ontwikkeling der schilderkunst zich, in de XXe eeuw, kenmerkt door eene toenemende snelheid van tempo. De menschheid, die in elk tijdvak, - de geschiedenis bewijst het ons, - achter de Kunst aankomt, inplaats van naast haar, bezit te weinig geestelijke vitaliteit en is te behoudzuchtig in betrekking tot de traditioneele opvatting van de schilderij, om haar kunstbewustzijnstempo evenredig te maken aan het kunstontwikkelingstempo.

De Kritiek, die er op uit moest zijn het bevattings-tekort bij het publiek aan te vullen, staat, zoo niet dikwijls veel lager, met het publiek op één lijn en beweegt zich wanhopig binnen de perken van een oud en betrekkelijk waardeloos geworden, kunstbewustzijn. In den tusschentijd dat de Kritiek haar tekort aan kunstbewustzijn tracht aan te vullen bij de kunstenaars, - o parodie! Was de Kritiek niet bestemd den kunstenaar op te voeden of te leiden inplaats van andersom? - zou zij, eerlijkheidshalve op moeten houden, kunstwerken te bespreken, waarvan de aesthetische waarde buiten haar bewustzijnsgrens ligt.

IX

De verschillende kunstuitingen: Kubisme, Futurisme, Expressionisme enz., zijn slechts verschillende vormen van één nieuw beeldend bewustzijn. Zij behooren alle als één geheel tot de Kunst van onzen tijd en hebben alle hun aandeel aan den stijl die voor ons ligt en waarin wij

onmerkbaar overgaan, den monumentaal-beeldenden stijl, die slechts hierin van den middeleeuwschen zal verschillen, dat het bewustzijn van het wezen van het Universum of God den Vader, een anderen vorm voortbrengt, - zoo gij wilt een ‘abstracten’ of ‘rein-geestelijken’, - om de menschheid door schoonheid te ontroeren en te verbinden.

Het is opmerkelijk hoe, van af de neo-klassieke, documenteele schilderkunst (1800) tot aan het Expressionisme, - wij kunnen met een gerust geweten aannemen, dat onder deze benaming al de verschillende uitingen der schilderkunst van onzen tijd in de historie begrepen zullen worden, - het ontwikkelingstempo steeds in snelheid is toegenomen. Het is of met de bewustwording der nieuwe tendenzen in de schilderkunst de artistieke energie van verschillende volkeren in het begin der XXe eeuw werd samengeperst om zich dan schijnbaar onvoorbereid, opeens gedécideerd in verschillende vormen, onder verschillende benamingen, te uiten.

De oorzaak van dit verschijnsel raakt de innerlijke deelen van de Samenleving en haren metaphysischen grondslag. Die oorzakelijke elementen na te speuren ligt buiten de bedoeling dezer beschouwing. Met betrekking tot het nieuwe accent in de Schilderkunst is het voldoende wanneer wij de tendenzen kennen, die in de verschillende, besliste uitingen domineerden en welke van die tendenzen de zelfstandigheid der schilderkunst bevorderd hebben.

X

De verovering van elke nieuwe waarde in de schilderkunst ging en gaat altijd gepaard met een zekere agitatie van den geest. Het is deze agitatie, die bij de futuristen, - voortgekomen uit de kubistische reactie en beïnvloed door het impres-sionistisch-luminisme en symbolisme, - in fel opgedreven enthousiasme oversloeg. Zonder deze uiting, die door Gino Severini een kunstuiting van groot artistiek en cultuur-histo-risch belang is geworden, zou de kunstgeschiedenis van onzen tijd onvolledig zijn.

Het Futurisme is de plastisch-geformuleerde, dringende eisch de grondstellingen der traditioneele kunst in het algemeen te herzien.

Feitelijk was dit een herhaling van den zwakken eisch der symbolisten uit het laatste kwartaal der XIXe eeuw. Het waren in Engeland de Pre-Raphaëlieten, - beïnvloed door het nieuwe artistiekbewustzijn van Ruskin en Morris, - met als voornaamste: Burne-Jones, - het waren in Frankrijk de groep van Sâr Peladan en Odilon Redon; het waren in Italië Segantini en Gaëtano Previati; in Holland Thorn Prikker en Jan Toorop ***(Ga naar voetnoot 1)***, die, door het Begrip te gaan stellen boven de Natuur het symbolisme vertegenwoordigden en hiermede de moderne kunst van heden voorbereidden.

Dit symbolisme komt voort uit de Romantiek (oorzaak) en voltrekt zich in het Expressionisme (gevolg).

Deze laatste uitingswijze, die naar den vorm scherp onderscheiden moet worden van het kubisme, verhoudt zich tot deze uitingswijze als het lyrische tot het ‘verstandelijke’. De litéraire en décoratieve tendenzen der symbolisten zijn in het expressionisme overwonnen. De deformatie der natuurlijke realiteit van kubisme, futurisme en expressionisme is door de symbolisten voorbereid.

Zij kwamen tot het besef, - de Fransche Poëzie der z.g.n. ‘decadenten’ was hun hierin voorgegaan, - dat het innerlijk visioen of de ontroering, zich aan de natuurlijke vormen te buiten gaat. Het kan niet anders of, waar de geest het universeele streeft uit te drukken, moet de overdrijving ontstaan, omdat

het scheppende bewustzijn op 'n hooger plan dan het naturalistische, de natuur niet dient maar gebruikt. In dit geval, - dus alleen op een hooger plan - worden de natuurlijke dingen in geestelijke symbolen omgezet.

Op deze wijze ontstonden alle stijl-vormen der Bouwkunst. Ook hier werden de natuurvormen kunstvormen, op 't oogenblik dat zij door overdrijving of deformatie symbolisch werden en zoo doende het visueel-naturalistisch verband verloren ging.

Een kunstvorm ontstaat eerst dan, wanneer hij zijn oorsprong, de natuur, niet meer verraadt.

Een kunstvorm is slechts dan zuiver aesthetisch te noemen wanneer ‘de practische zin’ daaruit verdreven is. Hoe meer deze practische zin het tijdelijke vasthoudt (portret, voorstellingen uit de geschiedenis enz,, ook landschap) des te lager staat het werk als aesthetisch gewrocht; hoe meer het tijdelijke losgelaten en vervangen wordt door het ontijdelijke, hoe hooger het werk staat als aesthetisch product.

In de schilderkunst nu geschiedde dit door het zinnelijk beeld van de natuur te vervangen door het geestelijk beeld; door de symbolisten en in edeler vorm door de expressionisten.

XI

In het expressionisme vinden wij weder physische en psychische elementen. Wij zouden daarom, gemakshalve, van een physisch en 'n abstract expressionisme kunnen spreken. Het physische expressionisme is van alle tijden en treedt, meer of minder overwegend, bij alle volkeren op den voorgrond. Het abstracte expressionisme is van dezen tijd. Het eerste wordt aangetroffen zoowel in de Oostersche beeldsnij- en schilderkunst, in de middeleeuwsche plastiek, in de werken van Botticelli, Michel-Angelo, Peter Breughel (bij wien het zeer positief optreedt) en Rembrandt, als in de werken van Goya, Honoré Daumier, van Gogh, Gauguin, Matisse, Cézanne, Picasso, Munch, Franz Marc (gedécideerd en subliem), Duursma, van der Leck e.a. In de litératuur: in de bijbelverhalen, - b.v. in het verhaal van Simson, - in de sprookjes enz. Er is geen kunstuiting der oude of nieuwere tijden waarin het expressionisme, hetzij zwak of sterk uitgesproken, niet aan den dag komt.

Wanneer door verschuiving der normale proporties de vormen aan de natuur-illusie ontrukt worden, wanneer de kleuren hun naturalistischen schijn verliezen, ontstaat expressionisme. Het natuurlijk aspect gaat geheel (abstract expressionisme) of gedeeltelijk (physisch expressionisme) verloren en hiervoor komt in de plaats: het geestelijk aspect; het eenige ware in de Kunst.

Door de beeldende expressie worden de natuurwaarden geheel of gedeeltelijk in zinnebeeldige waarden omgezet.

De inhoud of het geestelijk aspect der expressionistische kunstwerken wordt door den zinnebeeldigen samenhang der gedeformeerde natuurvormen bepaald.

Gustave Flaubert zegt: dat men de grooten in de kunst kent aan hunne overdrijving. Een ander, ik meen Rodin, zegt: dat kunst begint bij de overdrijving. Wie de werken der middeleeuwsche of der Boeddhistische kunst kent zal begrijpen wat dit zeggen wil want inderdaad wordt de ontroering door overdrijving of deformatie uitgedrukt.

Dit is Expressionisme.

Een blauw paard in een expressionistische schilderij van Franz Marc bepaalt de ontroering die verkregen wordt door het zinnebeeld van blauw te verbinden met het zinnebeeld van paard.

Het kinderachtig-onnoozele praatje dat blauwe paarden in de natuur niet voorkomen bewijst nog volstrekt niet, dat blauwe paarden en groene herten in de kunst niet op hun plaats zijn, indien ze daar noodig zijn om een geestelijk aspect of sfeer te scheppen. De kunstenaar heeft de natuur ter zijner beschikking ontvangen, - d.i. hij kan haar zien, - en nu gebruikt hij hare vormen en kleuren zooals hem dat goeddunkt, om iets naar buiten mede te deelen uit het innerlijke rijk van den geest. De natuur is voor hem: de chaos. Zooals uit den chaos na chiliaden van jaren de mensch is ontstaan zoo is uit dezen vorm de geestelijke vorm van 'n ‘Mouvement héroique’ of een ‘blauw paard’ ontstaan. Zoo kan de kunstenaar de uiterlijke natuur-voorwerpen tot innerlijke, geest-voorwerpen maken.

Wij weten allen dat er geen blauwe paarden of groene herten in de natuur bestaan en wanneer wij in de kunst zulk een vorm ontmoeten, dan kunnen wij er zeker van zijn dat het hier, evenals in het sprookje, - dat wij in de literatuur geen bevreemdend verschijnsel vinden, - om iets geheel anders gaat dan om een natuur-indruk te maken. Door de associatie van naturalistisch-tegenstrijdige dingen ontstaat in ons bewustzijn een andere gewaarwording dan de naturalistische: een geestelijke n.l.

Door de expressionistische handeling der vergeestelijking, welke handeling haar oorzaak heeft in het geestelijk zien, ontstaat uit het natuurlijke object het abstracte.

Wanneer b.v. een blauw schaap geschilderd wordt, dan gaat het naturalistische object verloren in zijn associatie met blauw.

Bij het aanschouwen van zulk een kunstvorm wordt de bewustzijnsgrens van den toeschouwer verplaatst. Er ontstaat 'n ‘geestelijke sfeer’. In deze geestelijke sfeer wordt de universeele schoonheid aanschouwd. Hier zijn de natuurlijke dingen niet op hun plaats, daar zij den geest van den toeschouwer naar een lager, althans ander, gebied dan het aesthetische terugvoeren.

De bedoeling van een expressionistisch schilderij, vers of muziek-stuk is: den geest van den beschouwer, lezer of hoorder naar omhoog te stooten om zoodoende zijn schoonheids-bewust-zijn op een hooger plan te brengen.

Dit kan slechts plaats hebben wanneer met medewerking der omgeving, - d.i. in de eerste plaats de architectuur, in de tweede plaats de kunstnijverheid, - de naturalistische bewustzijnsgrens (het Tijdelijke) versteld wordt naar de over-naturalis-tische of geestelijke bewustzijnsgrens (het Ontijdelijke).

Dat is ook de kern van het wezen der Oostersche en Middel-eeuwsch-Westersche kunstopenbaring.

XII.

Wanneer een Koreaansche beeldsnijder een Kwanyin in contemplatieve houding beeldde, dan maakte hij de vrouwelijke vormen onder-geschikt aan het geestelijk aspect dat hij wilde veraanschouwelijken. Hij deformeerde de natuurlijke vormen net zoolang tot hij geestelijke vormen overhield en zijn figuur de beeltenis van den toestand van contemplatie werd.

Op deze wijze ontstaat uit innerlijke noodzaak, de expressie van de innerlijke wereld naar buiten

door een gedeformeerden en gedeproportioneerden natuurvorm. Dat is expressionisme.

De harmonische samenhang der vergeestelijkte, d.i. van de natuur geabstraheerde vormen, bepaalt den inhoud. Hoe inniger de inhoud met den universeelen levensinhoud verbonden is, hoe meer de vormen en kleuren van het kunstwerk, de grenzen van het naturalistisch aspect zullen overschrijden. Dat is het moment waarop alle associatie met de natuurillusie ophoudt.

Wij zullen deze decompositie van de natuur als een zeer gewettigd verschijnsel in de Hindoesche kunst aanvaarden. Wij zullen geen oogenblik wantrouwend zijn bij het zien van een Kwanyin-figuur, waarvan het bovenlichaam buiten de normale proporties is uitgerekt en de armen veel te lang zijn. Met dit alles zullen wij er de geestelijke schoonheid van erkennen, doch wij zullen vluchten voor een ‘Danseuse’ van Archipenko. Wij lachen om 'n blauw paard van Franz Marc, maar wij knielen voor den groenen Watergod Waruna. Wij draaien het hoofd om voor den ‘Roeier’ van Archipenko, maar wij staan aandachtig in de stijl-stilte die uitgaat van den beschermgod Yidan Wij zeggen dat een roeier niet, dan bij droevige uitzondering, één been heeft, maar wij verwonderen ons niet over de honderd armen van Yidan.

Juist door het feit dat de moderne kunst geen religieuze tendenzen heeft is zij veel hooger; wij kunnen er dus niet mede uit dat zij om dat gemis minderwaardig zou zijn.

Wij vergeten dat boven de uitgerekte Kwanyin-figuur de positieve, abstracte vorm ligt; dat is de vorm, die geen enkele associatie duldt met de zinnelijke realiteit: de rein-beeldende. Wij vergeten dat de Westersche kunst thans dien vorm veroverd heeft en dat zij daarmee een accent heeft verkregen dat haar een plaats zal bezorgen boven de conventie van het Oosten.

De organische zelfstandigheid van een abstract-expressionistisch kunstwerk wordt verkregen door de verstandelijke of lyrische constructie van vorm en kleur. Het schoonheidsbewustzijn van den toeschouwer wordt naar zuiver aesthetisch terrein verplaatst: naar kleur- en lijnsensatie. Niet dan onder deze voorwaarde zijn de laatste, abstract-romantische, werken van den Rus Wassili Kandinsky, te verstaan.

XIII

> ***Peinture...un art étonnant et dont la la lumière est sans limites.***
> Guillaume Apollinaire.

De schilders van dezen tijd, - dat zijn zij, die deel hebben aan de stichting eener nieuwe kunst-cultuur -, zoeken het Algemeene. Dit Algemeene is datgene, wat ik in de vorige hoofdstukken, met betrekking tot de schilderkunst het beeldende genoemd heb. Wanneer we van een historisch kunstwerk alle practische, naturalistische (perspectievische, anatomische enz.) of tijd-lijke elementen verwijderen, houden wij de zuiver beeldende elementen over. Deze elementen vormen de beeldende compositie. Deze compositie is zuiver aesthetisch ***(Ga naar voetnoot 2),*** niet aan tijd gebonden en drukt daarom de innerlijke schoonheid van de schilderij zelf uit, het aesthetisch wezen n.l.

Dit blootleggen van het aesthetisch wezen nu, is het voornaamste beginsel der Nieuwe Schilderkunst. Hiervan stamt de uitdrukking ‘abstract’, waarmee voornamelijk bedoeld is: afgetrokken van het naturalistische, practische, nationale, groot genomen: van het bizondere. In tegenstelling met de schilderkunst der traditie waarin het verbizonderen hoofdzaak was, is in de schilderkunst van onzen tijd het veralgemeenen, d.i. het ontblooten van het rein-aesthetische of

beeldende, het voornaamste. Dit nu heeft de schilderkunst op een hooger plan gebracht, haar als aesthetische uitingswijze zelfstandig gemaakt en tal van mogelijkheden geopend. Het is de ontwaking van het aesthetisch bewustzijn in de schilderkunst, het naar alle zijden uitzetten harer grenzen en het bereiken eener innerlijke schoonheids-uitdrukking.

Wanneer wij thans schoonheids-vreugde beleven aan een werk van Egyptische, Perzische of Chineesche kunst, dan komt dat, omdat wij er ons zonder bijoogmerken (als nationale, practische, religieuze enz.), voor openstellen. Wij ondergaan het als product, om zijn zelfs wille. Het heeft door den tijd vele zijner practische elementen verloren en staat nu voor ons als tijdloos aesthetisch gewrocht. Als zoodanig is het voor alle tijden schoon, omdat het aesthetische of algemeene buiten tijd is. Voor de tijdgenooten was zulk een product niet volkomen aesthetisch te genieten, omdat het beeldend genoegen, de vreugde der innerlijke schoonheid verloren ging in de religieuze sfeer, die nagenoeg de aesthetische sfeer verstikte.

Thans, nu het rein-acsthetische in volstrekten vorm tot uitdrukking komt, wordt het mogelijk in eigen tijd schoonheidsvreugde te beleven aan een werk van kunst, dat geen andere bedoeling heeft dan de ziel te verrijken door en te bevruchten met geestelijke schoonheidsontroeringen.

Om deze hoogte te bereiken moesten de schilders eerst het middel veroveren en beproeven. Dit hebben dan de impressionisten, luministen, symbolisten en kubisten gedaan. In toepassing kwam de schilderkunst als zelfstandig beeldende kunst bij den Rus Wassili Kandinsky. Het geheele werk van dezen oprechten, edelen werkman is gegrond op het zoeken en ten slotte ook vinden van het Algemeene of rein-aesthetische in de dingen. Door de natuur heen is hij boven de natuur uitgekomen aan het grenzenlooze rijk van het rein-beeldende.

XIV

De schilders van dezen tijd zoeken het Algemeene, ieder op zijne wijze.

Dit Algemeene is het innerlijke.

Wanneer twee objecten het ronde gemeen hebben, zijn zij, met betrekking tot hun vorm, voor den beeldenden schilder gelijk. Wanneer twee dingen het horizontale gemeen hebben, dan is de beeldende richting eveneens gelijk. Het doet er niet toe, of het voorwerp dat tot aesthetisch uitgangspunt dient, een lamp is, een boom of een man in een boot. Het gaat slechts om de innerlijke vormbepaling en deze innerlijke bepaling van den vorm, die zuiver aesthetisch in beginsel is, maakt alle dingen van beeldenden aard. Met betrekking tot de kleur is het 't zelfde. Voorheen, toen de schilder het realistischbizondere zocht en uitdrukte, b.v. een voorwerp van hout naast een voorwerp van steen, toen waren de dingen different. Juist deze differentie in de natuur der dingen maakte het voornaamste deel uit der realistische schilderkunst. Het aesthetische, dat aan den tegenovergestelden kant van het ding (an und für sich) lag, had een ondergeschikte plaats in de realistische schilderkunst. Het impressionisme kende aan de objecten een grootere algemeenheid toe.

Deze algemeenheid was het leven. Vandaar dat Cézanne een pot tot een levend organisme omschept en er in de aesthetische expressie van een kopje en de hand die het vasthoudt, geen wezenlijk onderscheid bestaat. Het zoeken naar karakteristiek of expressie (van Gogh) der dingen, bracht het aesthetische of algemeene op den voorgrond.

Toen langs dezen weg uit alle objecten het Algemeene werd geabstraheerd en de realistisch-

differente dingen, aesthetischalgemeen werden, en slechts in toonaard verschilden, toen kwam het er reeds minder opaan, wat de aanleiding tot de schilderij was. Het voornaamste was toch, dat alle objecten (zoowel een kom als een koe, een stoel als de man erop) het leven (het licht en de atmosfeer) gemeen hadden.

Thans is het anders.

De kunstenaars van onzen tijd zijn zich het aesthetisch-algemeene van al het bestaande bewust geworden. Vandaar ook dat zij in de natuur ‘niets bizonders’ meer vinden. Het zich bezinnen op de aesthetische of geestelijke waarden in de schilderkunst heeft de naturalistische waarden als tegenstelling doen ontstaan. Een appel zóó te schilderen, dat in een ander die dezen appel ziet, het verlangen ontstaat van dezen appel te eten, is geen aesthetische werkzaamheid, maar een naturalistisch-practische: ook bij het zien van den natuurlijken appel zal dit verlangen ontstaan. Echter, door rood of groen in ronden vorm ontroerd worden, omdat deze vorm en deze kleur door de verhouding waarin zij tot de geheele compositie staan, beteekenis krijgen, beteekent door schilderkunst aesthetisch bewogen worden. Het komt er niet op aan, welke natuurvormen aan deze compositie ten grondslag liggen. Het voornaamste is, dat onze indruk onverdeeld aesthetisch is. De suggestieve werking die kleuren en vormen in hun samenwerking op onze ziel uitoefenen, bevat in zich de mogelijkheid een schilder-kunstwerk om geen andere reden en met geen andere bijgevoelens te genieten dan rein-aesthetische d.i. om zijn zelfs wille.

Op deze wijze moeten wij de Improvisaties, Impressies en Composities van Kandinsky beschouwen. Wij zijn er aan gewend geraakt deze en meerdere werken ‘abstract’ te noemen. Feitelijk is deze benaming onjuist, omdat de abstracte vormen en kleuren ons juist de ware, algemeene vormen en kleuren der innerlijke natuur openbaren. De beeldende kunstenaar gaat slechts met de ware algemeene vormen om, welke hij verkregen heeft door ze van de uiterlijk-bizondere natuur te abstraheeren. De uiterlijkbizondere natuur heeft hij - zooals ik in een vorig hoofdstuk met betrekking tot de deformatie (expressionisme) aantoonde, - ont-bonden en verspreid of ver-bonden en geconcentreerd.

Zóó en op geen andere, - b.v. quasi bovennatuurlijke of ‘astrale’, - wijze zal hij door de uiterlijke natuur heen, den innerlijk-organischen beeldenden vorm vinden en dezen, maar ook dezen alléén, zal hij toepassen, redelijk-bewust, bij het opbouwen van zijn werk. Reeds Böcklin, die op geheel andere wegen naar innerlijke expressie zocht, spreekt van: *‘Ueberlegung, Aufbauen, vorherige Kompositionen sollen nichts als Vorstufen sein, auf welchen das Ziel erreicht wird, welches dem Künstler selbst unerwartet erscheinen kann’*.

Omdat Kandinsky het algemeen aesthetische der verschillende natuurindrukken vond, werd het hem mogelijk door het schilderkundige middel een volkomen aesthetischen indruk teweeg te brengen. Zijn genie vatte de gansche traditie samen en voltooide door een naturalistische minder-waarde en een beeldende meerder-waarde, de bedoeling van de schilderij. Voorheen was het practische en daarna het naturalistische element over-wegend aan het beeldende of rein-aesthetische. Bij Kandinsky zijn deze beide eerste in het laatste volledig opgelost.

Ik heb mij dikwijls voorgesteld, dat, wanneer een met beeldend bewustzijn begaafde schilder maar op zijn eigen werk doorging, wanneer b.v. Rembrandt op ‘De Nachtwacht’ doorwerkte, hij aan een compositie als die van Kandinsky, aan de ‘reine’ of ‘abstracte’ schilderkunst zou moeten uitkomen. Indien de Tijd dat proces niet afbrak, zou dit ook inderdaad het geval zijn.

XV

De kunstenaar zoekt het Algemeene in het Bizondere. Schoonheid vinden is niets anders dan het Algemeene ontdekken. Dit Algemeene is het Goddelijke. Dit Goddelijke herkennen in eenig werk van kunst is aesthetisch ontroerd worden.

Er zou een werk uit rechte en horizontale lijnen **(Ga naar voetnoot1)** te maken zijn, dus een werk uit twee algemeene richtingen samengesteld, welke door hun variatie en de wijze waarop ze gerangschikt zijn - deze rangschikking wordt natuurlijk niet door de hand of de hersenen, maar door de ontroering bepaald - dat het goddelijke in den korsten tijd en op de meest directe wijze aanschouwelijk maken zou.

Het gaat er slechts om of de geest van den beschouwer op deze hoogste eenvoud gestemd zou zijn. Wij verlangen altijd te veel van een schilderij, terwijl datgene wat wij als inhoud verlangen kunnen: het goddelijke, in den hoogsten eenvoud besloten ligt. Al het ‘te veel’ kan in de Beeldende kunst - en in de literatuur niet minder, lees b.v. 'n Querido - slechts afleiden van den inhoud. Het Algemeene is eenvoudig en daarin rijk. Het rijke is veel-voudig en daarin arm, zonder inhoud.

XVI

Wij zouden ten opzichte van het beschouwen van een kunstwerk, als eerste en voornaamsten eisch over de aesthetische aandacht moeten spreken. Deze aesthetische aandacht is: het zich ontvankelijk stellen. Gebeurt dit, dan kan er van aanschouwen, hooren of begrijpen gesproken worden. Een werk van kunst - om 't even in welken vorm - kan slechts worden ondergaan, wanneer de beschouwer (bij aanschouwelijke kunst) medewerkt in den besten zin, d.i. in betrekking tot een werk van beeldende kunst: zijn aesthetische aandacht op het werk concentreert, het min of meer scheppend of beeldend beschouwt. Op deze wijze, - die ik voor het geheel der Kunst het innerlijk luisteren zou willen noemen - voegt de beschouwer iets aan het werk toe, zoodat het kunstwerk in hem ontstaat en hij het dus in zichzelf opnieuw voortbrengt.

Elke andere beschouwingswijze is de practische of de naturalistische, maar de aesthetische niet.

De kunst eischt deze aandacht en zooals wij gewend zijn een literair werk mede te beleven, dus weder voort te brengen in ons zelve, zóó als wij gewend zijn bij muziek door muziek omringd te zijn, zoo zullen wij eraan moeten wennen door beeldende kunst omgeven te zijn. Dit beteekent, dat wij ons niet slechts vóór de schilderij moeten plaatsen, maar dat de schilderij in ons moet plaats hebben.

Kunst is aesthetische zelfbepaling. Dit geldt zoowel ten opzichte van den maker als van den beschouwer. Het verschil is slechts dat tusschen voortbrengen en aanschouwen. Wanneer een kunstenaar een natuurlijk gegeven op z'n atelier deformeert of om-bouwt, van afbeelden overgaat tot beelden en zoodoende tot het aesthetisch-beeldende komt, dan doet hij niets anders dan bizondere waarden in universeele omzetten.

Iets dergelijks doet de beschouwer zonder materieel eveneens.

Wanneer de beschouwer bij een aesthetisch product passief blijft, dus zonder beeldende aandacht, dan zal ook het kunstwerk passief blijven zonder beeldende uitwerking en den beschouwer dus onontroerd laten. Zoodra de beschouwer echter actief wordt (d.i. zoodra zijn naturalistische of practische aandacht in aesthetische aandacht overgaat) zal het kunstwerk ook actief worden, d.i. in den beschouwer ontstaan.

Wanneer wij zonder muzikale aandacht een concert van Van Beethoven of Debussy bijwonen, zal alles wat wij hooren zonder zin zijn, een chaotische vermenging van klanken. Doch zoodra wij van geestes-stand veranderen en van passief, actief worden, dus onze muzikale aandacht - het ‘innerlijk luisteren’ - concentreeren, zullen de geluiden beteekenis (inhoud) krijgen en als muziek in ons ontstaan.

Een werk van beeldende kunst in den zuiversten vorm, die daarvan in onzen tijd voorhanden is (van Kandinsky of Mondriaan b.v.) eischt volkomen onze aesthetische aandacht. Nu wil het geval, dat de moderne kunstenaar het ons gemakkelijk maakt door het element, dat ons voorheen belemmerde het Algemeene of Aesthetische direct voor oogen te hebben (ik bedoel de uiterlijke natuur) aan onze aandacht te onttrekken, zoodat de beschouwer zich zonder belemmering aan het werk kan overgeven.

XVII

De moderne schilderij wordt ons in twee vormen aangeboden: in gebonden en ongebonden vorm. De gebonden vorm (Picasso) ontstaat uit redelijk-kompositorische overweging, de ongebonden vorm (Kandinsky) uit spontane impuls. De beide elementen zijn, hoewel minder positief-geaccentueerd, in de ontwikkelingsgeschiedenis der schilderkunst, in de traditie, voorhanden. Deze twee voorname uitingsmanieren wijzen op twee stijlmogelijkheden: den mathematischen en den vrijen. Beide kunnen voor onzen tijd als nieuw beschouwd worden; hun essentieel beginsel is hetzelfde. Zoowel met betrekking tot den ongebonden lyrischen of vrijen stijl, als ten opzichte van den gebonden of mathematischen stijl, bestaat het gevaar der verwording. Met deze verwording bedoel ik in het eerste geval een overhellen naar de oogenblikkelijke ingeving, waaruit alle mogelijke misgewassen kunnen voortkomen, dingen die door z.g.n. hoogere ingeving of langs ‘mediamieken’ weg gemaakt, den schijn maar niet het wezen van kunstwerken hebben en in het tweede geval het ziellooze, decoratieve ornament (zie als voorbeeld de Engelsche futuristen).

Kandinsky die het evenwicht tusschen deze twee geestesbewegingen in de schilderkunst, in zijn ‘Komposition 6’ vond, helt in zijn laatste minder abstract-romantische werken naar den gebonden (overwogen, geconstrueerden) stijl over. Aan het einde van zijn werkje ‘Ueber das Geistige in der Kunst’, zegt hij: ‘Zum Schlusz möchte ich bemerken, dasz meiner Ansicht nach, wir der Zeit des bewussten, vernünftigen Kompositionellen immer näher rücken, dasz der Maler bald stolz sein wird seine Werke konstruktiv erklären zu können (im Gegensatz zu den reinen Impressionisten, die darauf stolz waren, dasz sie nichts erklären konnten), dasz wir schon jetzt die Zeit des zweekmässigen Schaffens vor uns haben....’

Met de kubisten begon dit bewust construeeren een vasten vorm aan te nemen. De aesthetische uitbuiting van een gegeven leidde tot het besef dat de ontroering op een geheel andere wijze en met geheel andere middelen, dan die welke de z.g. stemmingskunstenaars aanwendden, aanschouwelijk gemaakt kan worden. Door het immaterialiseeren van een materieel gegeven, ontstaat niet alleen uit den materieelen vorm een beeldenden, maar wint de schilderkunst ook aan moreele kracht. Deze moreele kracht maakt de moderne kunst belangrijker dan de traditioneele schilderkunst. In deze werd de moreele kracht in de voorstelling gevonden. In de moderne kunst is de moreele kracht in den beeldenden, waren vorm vervat, omdat Idee en Vorm volledig één zijn. Nog een oorzaak waardoor deze moreele kracht in de schilderkunst is toegenomen is het plaats maken van het bizondere (het nationale, naturalistische enz.) voor het Algemeene. De vernietiging der uiterlijke schoonheid maakte de directe aanvoeling met de innerlijke of universeele schoonheid, thans aan de orde, mogelijk.

XVIII

Daar in den ouden kunstvorm deze universeele schoonheid niet volkomen kon worden uitgesproken, was er een nieuwe vorm noodig en deze nieuwe vorm werd in dezen tijd door de schilders van Europa gevonden. Het spreekt echter vanzelf, dat de nieuwe beginselen in de schilderkunst niet voor altijd geldend zullen blijven. Wanneer op het niveau, waarop de schilderkunst als beeldende kunst thans staat, alles gezegd zal zijn, zal ook hieruit weer een nieuwe aesthetische mogelijkheid voortkomen, die het uitdrukkingsgebied zal vergrooten en den menschelijken geest weder in opwaartsche richting zal verplaatsen. Niet de toegepaste, maar de monumentaal-samenwerkende kunst ligt voor ons, waarin de verschillende geestelijke uitingswijzen (bouwbeeldhouw-, schilderkunst, muziek en het Woord) harmonisch - d.i. elk afzonderlijk winnende door medewerking eener andere - tot verwezenlijking van eenheid zullen komen. Niet op verbrokkelde toepassing zal de geest van den nieuwen kunstenaar gericht zijn maar op monumentale samenwerking.

Velen zijn het er over eens geworden, dat de kunst van dezen tijd zich ‘bizonder leent voor toegepaste kunst’. Niets is minder waar. Wie hoorde er ooit van toegepaste dichtkunst, toegepaste literatuur, toegepaste muziek (uitgezonderd de programmamuziek!) In werkelijkheid leent de kunst zich niet voor toepassing of zij houdt op kunst in den besten zin te zijn. De kunst deelt zich mede aan de fijne stof en vindt daarin haar zelfstandigheid. Het geval wil echter (met voorbeelden uit alle groote stijlperioden zou dit te bewijzen zijn) dat de kunstenaar genoodzaakt wordt datgene wat de menschheid niet in den hoogsten vorm d.i. tevens in de fijnste stof, aanvaardt, in lageren vorm, d.i. in grovere stof, aan te bieden. Zóó, dus op zeer tragische wijze, omdat de kunstenaar een concessie doet, ontstaan uit de hoogste aesthetische uitingen de toegepaste vormen van kunstnijverheid enz. De practische waarden verstikken in deze uitingen de geestelijke, totdat een practische overwaarde een geestelijke minderwaardigheid doet ontstaan.

Met de monumentale kunst der toekomst zal het iets geheel anders zijn, daarin zal elke kunstuiting, aanschouwelijk of hoorbaar, in den meest volstrekten vorm tot verwezenlijking en door een harmonische samenwerking van Materie en Geest, tot de hoogste aesthetische oplossing komen.

Mei-Augustus 1916.

VOETNOOT

1) ‘*De Drie Bruiden’* b.v. is een werk, dat in zijn symbolische tendenz het Expresionisme raakt.

2) Dit ‘zuiver aesthetisch’ is hier in geheel nieuwen, natuurlijk niet in dogmatisch-academischen zin gebruikt.

3) Ik denk hierbij aan de laatste wit-zwart werken van Piet Mondriaan. Zij moeten m.i. gerekend worden tot het zuiverste wat in dezen tijd in de Beeldende Kunst werd voortgetracht. Ik hoop hem een afzonderlijke studie te wijden. goddelijke in den korsten tijd en op de meest directe wijze aanschouwelijk maken zou.